

# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

DEZEMBER 1956

---

DER MELOSVERLAG MAINZ

# MELOS

Zeitschrift für neue Musik · Schriftleiter: Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 41. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

## INHALT DES ZWÖLFTEN HEFTES

	Seite
Heinrich Strobel: Avantgarde im Norden . . . . .	337
Ingmar Bengtsson: Schwedische Musik des 20. Jahrhunderts . . . . .	338
Bo Wallner: Karl-Birger Blomdahl . . . . .	342
Ingmar Bengtsson: Sven-Erik Bäck und Ingvar Lidholm . . . . .	345
Hommage à Giesecking . . . . .	349
Das neue Buch: Bei Mahler und Schönberg zu Gast . . . . .	351
Wir Menschen . . . . .	352
Blick in ausländische Musikzeitschriften . . . . .	352
Melos berichtet . . . . .	354
Uraufführung von Nonos „Canto sospeso“ in Köln	
Eine neue Funkkantate	
Ovationen für Reutter und Malipiero im Südwestfunk	
„Nachtflug“ und „Arlecchino“ in Hannover	
Eröffnung des Wuppertaler Opernhauses mit „Mathis“	
Deutsche Erstaufführung von Frank Martins „Sturm“ in Frankfurt	
Lasalle-Quartett spielt Leon Kirchner in Darmstadt	
Berichte aus dem Ausland . . . . .	358
Stockholm und die Neue Musik	
Schwarze Magie auf der Opernbühne in Basel	
Neue Musik im Rundfunk . . . . .	360
Blick in die Zeit: Erwiderung auf einen Drahtbericht . . . . .	361
Neue Noten . . . . .	363
Notizen . . . . .	364
Bilder	
Neue Kölner Oper (dpa) / Hilding Rosenberg (Radiotjänst) / Karl-Birger Blomdahl (Radiotjänst) / Sven-Erik Bäck (Radiotjänst) / Ingvar Lidholm (Radiotjänst) / Walter Giesecking † (Hauert) / Sixten Ehrling (Radiotjänst) / Frank Martins „Sturm“ in Frankfurt (Englert) / Strawinskys „Jeu de cartes“ in Wuppertal (Sorani)	

Einbanddecken für 1956 zum Preise von DM 3,- ab Januar 1957 erhältlich.

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4.75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7.



## Avantgarde im Norden

Heinrich Strobel

Ein günstiger Wind hatte in diesem Jahr das schwankende Schiff der International Society for Contemporary Music in den wohlbestallten Hafen der schwedischen Hauptstadt geführt. Unsere schwedischen Gastgeber taten alles, um ad oculos zu beweisen, daß die Reisebücher völlig im Recht sind, wenn sie Stockholm das „nordische Venedig“ nennen. Mancher private Streifzug, an dem mich selbst die endlosen und meist überflüssigen Debatten der Generalversammlung der IGNM nicht hindern konnten, ließ mich die verborgenen Schönheiten der Altstadt, die farbenfrohe Großzügigkeit der immensen modernen Bauten und nicht zuletzt den fast mit jedem Schritt wechselnden Zauber der wie Aale durch Stockholm sich windenden Wasseradern entdecken. Ich bewunderte die grandiosen Anlagen der im Entstehen begriffenen Untergrundbahn ebenso wie die berühmte Sankt-Georgs-Gruppe in der Storkyrkan, ich promenierte immer wieder auf den großen Boulevards mit ihren überquellenden Geschäften — nur den in den Restaurants so lebensfroh konsumierten „snaps“ bekommt man in kaum zu findenden Hinterhäusern —, und trotz abenteuerlicher Mühen, die schwedische Speisekarte lesen, geschweige denn verstehen zu können, kam ich langsam doch hinter die höchst schätzenswerten Reize der schwedischen Küche.

Für uns Musiker war das Entscheidende unseres Stockholmer Aufenthalts die Bekanntschaft mit der modernen schwedischen Musik. Wir alle wissen, daß Skandinavien viele Jahrzehnte hindurch unter dem gebieterischen Einfluß der deutschen Romantik stand, insbesondere jener Richtung, die am Leipziger Konservatorium gepflegt wurde. Trotz der immer eindringlicher und eigenwilliger sich behauptenden nationalen Eigenart blieb die Herkunft unverkennbar. Dies hat sich,



was Schweden betrifft, vollkommen gewandelt. Wohl wußten wir aus gelegentlichen Aufführungen ihrer Werke in Deutschland, daß Hilding Rosenberg und Karl-Birger Blomdahl eine neue und eigene Sprache sprechen. Aber es war, für mich jedenfalls, eine wirkliche Entdeckung, daß es heute eine selbständige Schule der modernen Musik in Schweden gibt, der eine gewichtige Stimme in der so vielfältigen und ach so problematischen Musik Europas von heute zukommt. Der Gründer der modernen schwedischen Schule ist Hilding Rosenberg, dem als selbstverständliches Zeichen des Dankes der IGNM einstimmig der höchste Preis des Stockholmer Festes zuerkannt wurde.

Ich muß gestehen, daß ich vor Stockholm so gut wie keine Kenntnis von der musikalischen Bedeutung des heutigen Schwedens hatte, und ich bin überzeugt, daß es vielen Fachleuten in unseren Breitengraden nicht anders geht. Aus diesem Grunde widmet Melos dieses Sonderheft unseren gleichgesinnten schwedischen Freunden. Ich möchte auch an dieser Stelle allen danken, die an seinem Zustandekommen beteiligt waren, insbesondere den Herren Karl-Birger Blomdahl und Dr. Bo Wallner.

## Schwedische Musik des 20. Jahrhunderts

Ingmar Bengtsson

In den zwanziger Jahren haben zum ersten Male moderne Strömungen die romantische Schicht der schwedischen Musik durchbrochen. Sie entwickelten sich in direkter Beziehung zu ausländischen Vorbildern, ja auf ausländischem Boden. 1920–21 studierte Hilding Rosenberg (geboren 1892) in Berlin, Dresden, Wien und Paris. 1919 befand sich Gösta Nyström (geboren 1890) in Berlin, als er durch einen enthusiastischen Brief von Moses Pergament (geboren 1893) nach Paris gelockt wurde. Während Rosenberg und Pergament bald nach Schweden zurückkehrten, wurde für Nyström Paris eine zweite Heimat: es sollte weitere zwölf Jahre dauern, bis er sich endgültig an der schwedischen Westküste niederließ. Für alle drei aber wurden der Expressionismus der Nachkriegsjahre, die Atonalität, Strawinskys große Ballettwerke und die Gruppe „Les Six“, an deren Spitze der gleichaltrige Honegger stand, entscheidende Erlebnisse. 1923 lernte das schwedische Publikum einige der ersten Ergebnisse kennen, die sich aus diesen Erlebnissen gestalten hatten. Die Wirkung war ein Schock. Über Rosenbergs erstes Streichquartett schrieb der damals bekannteste schwedische Musikkritiker Peterson-Berger: „... die barbarischen und nachtumhüllten Phantasien eines Verrückten.“

Hilding Rosenberg spielt ohne Zweifel eine führende Rolle in der zeitgenössischen schwedischen Musik. Die Vielseitigkeit der Aufgaben und die bis zur Meisterschaft entwickelte Technik haben sich stets gegenseitig befruchtet. Am Ende der zwanziger Jahre schrieb er Musik zu verschiedenen Schauspielen. 1928 begann er an der architektonisch straffen, rhythmisch verdichteten und reichpolyphonierten *Sinfonia grave* (Symphonie Nr. 2,

vollendet 1935) zu arbeiten. Damit war der Auftakt zu den beiden Hauptlinien seines Schaffens gegeben: zum lyrischen, epischen oder dramatischen Einkleiden eines Textes und zur absoluten Instrumentalmusik.

Während der dreißiger Jahre dominierten Bühnen- und Vokalmusik. Neben zahlreichen Kompositionsaufträgen für das Theater entstanden damals die Opern „Die Reise nach Amerika“ (1932), die meisterhafte Kammeroper „Marionetten“ (1938), deren sprühende Ouvertüre eine der populärsten Kompositionen Rosenbergs wurde, und das Ballett „Orpheus in der Stadt“ (1939) sowie ein Weihnachtsoratorium. Aus dem Jahre 1939 datieren drei größere Instrumentalwerke: Cellokonzert Nr. 1, Streichquartett Nr. 4 und die Dritte Symphonie. Mit diesem Werk verband der Komponist ursprünglich ein außermusikalisches Programm: „Die vier Lebensalter“ nach Romain Rollands „Jean Christophe“. Obwohl er später die Symphonie von diesem literarischen Hintergrund trennen wollte, ist sie für eine Synthese zwischen vokalen und instrumentalen Ausdrucksformen interessant, die Rosenbergs Schaffen in den vierziger Jahren überwiegend kennzeichnet.

Rosenberg begann, das Problem vonseiten des Symphonischen anzugreifen. Die Vierte Symphonie, „Die Offenbarung Johannis“ (1940), ist ein gigantisches, oratorienhaftes Werk für Rezitation (später für Baritonrezitativ umgearbeitet), Chor und Orchester, in dem die Texte der Apokalypse durch die Worte des Dichters Gullberg, geschrieben zu den eingesprengten A-cappella-Chorälen, ein brennend aktuelles Relief erhalten.



Wie ein pastoraler Gegenpol zu der „Offenbarung“ wirkt die Fünfte Symphonie, „Der Gärtner“, für Alt solo, Chor und Orchester von 1944. Im folgenden Jahr entstand die romantische Oper „Die Insel der Glückseligkeit“ nach Atterbooms gleichnamigem allegorischem Gedicht. Zwischen 1946 und 1948 komponierte Rosenberg sein gewaltigstes Werk: das vier Teile umfassende Opernatorium „Joseph und seine Brüder“ nach Thomas Mann, wobei jeder Teil das Programm eines ganzen Konzertabends ausfüllt (eine Zusammenfassung entstand 1951). Der ereignisreiche Stoff des biblischen Epos ist mit regenbogenfarbigen Pinselstrichen gemalt. Unerschöpfliche Fülle der Phantasie, virtuose Technik und starke Rezeptivität vereinigen sich hier in einer Reihe von wirkungsvollen Abschnitten, die sich vom lyrischen Lied zum hochdramatischen Dialog, vom streng kontrapunktischen Satz bis zur quasi-impressionistischen Klangmalerei mit orientalischem Einschlag erstrecken.

In der Vielfalt der Stilmittel, die in diesen großen Werken der vierziger Jahre vorkommen, befinden sich zweifellos eklektische Züge. Der gemäßigte Modernismus verneint weder klares Tonalitätsgefühl noch den Zusammenhang mit romantischen Traditionen. Die Tonsprache könnte den Gedanken an einen Mahler ohne neurotische Züge, an einen Richard Strauss ohne vulgäre Elemente, aber auch an einen Bartók ohne Besessenheit erwecken. Trotzdem ist es Rosenberg meist geglückt, eine eigene Synthese der vielfältigen Impulse kraft

seiner reich ausgestatteten Persönlichkeit zu vollziehen, wo sich Energie und Innigkeit, philosophischer Ernst und Naivität, Wirklichkeitssinn und Idealismus vereinigen. Was seiner Kunst vielleicht am tiefsten zugrunde liegt, ist ein schon während der Kindheit gewecktes Naturgefühl und die optimistische Lebensbejahung, die er einmal selbst mit folgenden Worten formuliert hat: „Ist Dunkelheit um uns: schaffe Licht. Verlierst du den Glauben an den Menschen: schaffe Glauben. Ist Trauer um dich: schaffe Freude.“

Vielleicht hat Rosenberg diese Synthese am stärksten in der reichen Instrumentalproduktion der letzten zehn Jahre verwirklicht. Sie umfaßt die Zeit nach dem Joseph-Zyklus von 1946–48 und gelangt als ein voll ausgereifter „Spätstil“ von etwa 1949 an zur Blüte. Zu diesem Zeitpunkt entstanden „Concerto per orchestra“, Streichquartett Nr. 5, einige Klavierkompositionen und eine Gruppe hervorragender A-cappella-Motetten. Aus den unmittelbar folgenden Jahren stammen u. a. ein Klavierkonzert (1950), das Violinkonzert Nr. 2, die Sechste Symphonie „Sinfonia semplice“ (1951) und das Cellokonzert Nr. 2 (1953). Im gleichen Jahr hat er auch das erhaben innige, meisterhaft geformte sechste Streichquartett geschrieben, das so großes und wohlverdientes internationales Interesse fand, als es während des IGNM-Festes 1956 in Stockholm aufgeführt wurde.

Unter Rosenbergs Altersgenossen steht Gösta Nystroem an erster Stelle. Hier begegnen wir einer Tonsprache, die in ihrer Expressivität persönlicher,

Das neue Kölner Opernhaus in der Nähe des Domes





aber auch begrenzter anmutet als die Ausdrucksweise Rosenbergs. Nystroem war in seiner Jugend Maler und Musiker, seine Orientierung französisch geprägt, und die Eindrücke, die er von Honegger empfangen hatte, waren tiefgehend. Im Grunde ist er ein Lyriker mit stark malerischem Gefühl. Die Intensität, Empfindsamkeit und der tragische Unterton seines Lebensgefühls treten in der folgenden, stark gegen Rosenberg gerichteten Programmklärung deutlich hervor: „Alle sagen sich: wer kann Kunst machen, wer kann in dieser brutal verzerrten Welt Ruhe finden, um zu schaffen. Wir müssen ganz einfach. Wir dürfen es nicht aufgeben. Noch brennt das Feuer auf dem Altar im Heiligtum Apolls, und es ist unsere unabwiesbare Pflicht, es am Leben zu erhalten...“

Die Beherrschung polyphoner Mittel und großer architektonischer Formen war für Nystroem keine in erster Linie technische Angelegenheit, sondern etwas, was mit der Kraft des Willens erobert werden mußte. Vielleicht hat die Spannung zwischen dem Expressiven und dem Konstruktiven Nystroem niemals stärker erregt als in seiner „Sinfonia espressiva“ (132–33), die besonders in ihren drei ersten Sätzen auf der höchsten Stufe steht, die innerhalb der schwedischen Symphonik bis dahin erreicht worden war.

Der Lyriker Nystroem hat sein Bestes auf dem Gebiet der Romanze gegeben. Immer wieder ist er dabei zum gleichen Stoff zurückgekehrt: dem Meer – dem Meer als Ziel der Sehnsucht, als Drohung, als Schicksal. Als eine Quintessenz dieser Meereslyrik in größerem Format kann man die eigenartige unsymphonische, aber emotional aus einem Stück gegossene „Sinfonia del mare“ (1946 bis 48), gewidmet „to all sailors on the seven seas“, ansehen. Ihr Mittelpunkt, in gewissem Sinn auch ihr Höhepunkt, ist der in das Zentrum der Bogenform gestellte Gesang „Das Einzige“ für Mezzosopran.

Der dritte der „Radikalen“ um 1920, Moses Pergament, hat sich neben seiner ziemlich umfangreichen Produktion vor allem als sachkundiger Musikkritiker und Essayist einen Namen gemacht. Reiche Klangfülle und intensiver Ausdruckswillen kennzeichnen sein Schaffen. Das große Chorwerk „Das jüdische Lied“ (1944), die feinen Chorsätze „Suite aus B. Anderbergs Vögel“ (1949) und mehrere größere Instrumentalwerke der fünfziger Jahre verdienen eine besondere Erwähnung.

Mit den jungen Musikern, die um 1930 hervorzutreten begannen, schlug das Pendel zum Neoklassizismus aus. Die klare Tonalität kommt wieder zu Ehren, klassische Formenmuster werden im divertierenden Sinn zu einem unbekümmerten Musizieren angewendet. Das dafür typische Beispiel ist die im Norden wohlbekannte Serenade für Streichorchester op. 11 (1937) von Dag Wirén (geboren 1905), ein Stück spiritueller Unterhaltungsmusik in der Bedeutung, die das Wort zur

Zeit der Wiener Klassik hatte. Wiréns musikalisches Glaubensbekenntnis (von 1945) lautet folgendermaßen: „Ich glaube an Bach, Mozart, Nielsen und die absolute Musik.“

Sein klarer, sauberer Stil hat leicht wiedererkennbare persönliche Züge. Rein instrumentale Werke überwiegen und sind von dem Interesse des Komponisten für formale Probleme geprägt. So in der Dritten Symphonie (1944), wo die Sonatenform der gesamten Satzfolge zugrunde gelegt wird, und in der Vierten Symphonie (1951–52), wo Monothematik mit ideenreicher Variationskunst kombiniert wird. Daß Wirén nicht im rein Unterhaltungsamen steckenblieb, zeigen sein 3. und 4. Streichquartett, das düster ernste Violinkonzert von 1946 und die erwähnten Symphonien.

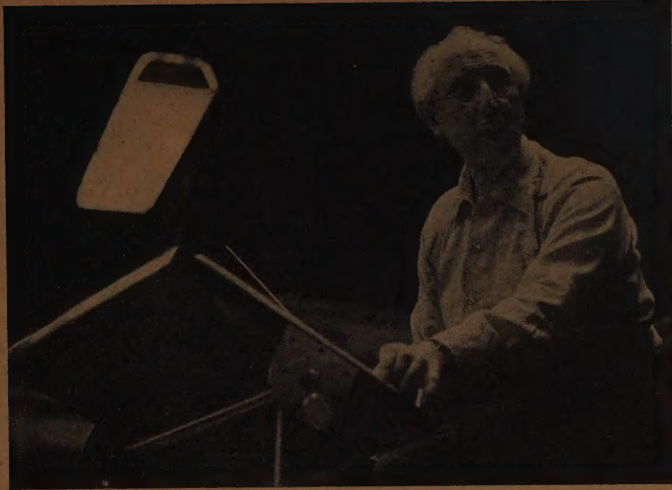
Beim IGNM-Fest in Florenz 1934 erregte eine Sinfonietta für Streichorchester von Lars-Erik Larsson (geboren 1908) große Aufmerksamkeit. Hier trat ein junger Komponist hervor, der eine ungewöhnliche Begabung zu sein und über eine erstaunliche technische Leichtigkeit zu verfügen schien. Dieselbe Leichtigkeit kennzeichnet die elegante Serenade op. 12 und die wirkungsvolle Pastoralsuite op. 19 (1938). Hier, wie auch in einem Saxophonkonzert und in der großen Kantate „Verkleideter Gott“ (1940), kam er dem Publikum in einer Weise entgegen, die manchmal ins Billige hinübergleiten kann. Unter der eleganten Oberfläche verbarg sich indessen sorgfältigste Arbeit und strengste Selbstkritik.

Die Entwicklung Larssons war bedeutend stärker von Suchen und Unruhe gekennzeichnet, als man nach dem harmonischen Auftakt hätte vermuten können. In der von Hindemith beeinflussten Musik für Orchester (1949) merkt man dies ebenso deutlich wie in der kühnen und zugleich maßvollen *Missa brevis* für dreistimmigen Chor a cappella (1954). Aus dem Violinkonzert von 1952 spricht dagegen wieder der Romantiker, jetzt mit nach außen gerichteten, wirkungsvollen Mitteln.

Auch Gunnar de Frumerie (geboren 1908), der dritte Komponist dieser Gruppe, begann im Zeichen des Neoklassizismus, wurde aber bald auf andere Bahnen geführt. Frumerie ist ein Naturkind, seine Musik fließt aus dem Strom spontaner Eingebung, ohne von irgendeiner intellektuellen Problematik gehemmt zu werden. Das Klavier und seine Klangwelt waren natürlicher Ausgangspunkt und Inspirationsquelle. Die Namen Brahms, Debussy und Honegger umschreiben einigermaßen seine stilistische Verankerung. Von seinen Werken größeren Formats dürften recht wenige die Möglichkeit haben, international anerkannt zu werden: nach kontinentalem Maßstab ist de Frumerie zu spät gekommen. Dagegen kann er ohne den geringsten Zweifel als einer der bedeutendsten schwedischen Vertreter der Romanze gelten. Viele von seinen zartgestimmten und poetisch feinsinnigen Sologesängen zählen heute zu den Kleinodien des schwedischen Liederschatzes.



HILDING ROSENBERG



Der Zweite Weltkrieg verursachte auch in dem neutralen Schweden große Veränderungen des geistigen Klimas. Man stand „außerhalb“, folgte aber den Ereignissen mit starker Teilnahme und konnte im Gegensatz zu den Gleichgesinnten vieler anderer Länder einigermaßen frei denken und sprechen. Die schwedische Dichtung der vierziger Jahre fand radikal neue Ausdrücke für die Angst und Zerrissenheit der Zeit. Den jüngsten Komponisten erschien die Musik der dreißiger Jahre als ein reaktionäres, idyllisches Interregnum. Der Bruch der Generationen war eine Tatsache. Aus Studien bei Rosenberg, aus Hindemiths „Unterweisung“ und Schönbergs Zwölftontechnik, aus einem erneuerten Interesse für vorklassische Musik und aus der großen Achtung vor handwerklichem Können wuchs etwas Neues hervor, das sich gegen Ende des Jahrzehnts immer klarer als radikaler Expressionismus leicht nationaler Prägung offenbarte. Der führende Name dieser Gruppe ist Karl-Birger Blomdahl (geboren 1916), dem vor allem Sven-Erik Bäck und Ingvar Lidholm zur Seite stehen, die alle drei in besonderen Artikeln gewürdigt werden.

Zu den übrigen Komponisten derselben Generation gehört der äußerst produktive Rosenberg und Valen-Schüler Sven-Eric Johanson (geboren 1919), der mehrere frisch-musikantische Streichquartette, teilweise deutlich von Bartók beeinflusst, sowie verschiedene Orchesterwerke, Kirchenmusik, Orgelstücke, Chorsätze und Lieder geschrieben hat. Ferner ist Göte Carlid (1920–53) zu nennen, der mit seiner Klaviermusik ebenso unkonventionelle wie radikale Experimente auf intuitiver Grundlage durchführte und kurz vor seinem allzu frühen Tod das eigenartige Chorwerk „Hymnes à la beauté“ (Baudelaire) komponierte. Auch der etwas ältere Allan Pettersson (geboren 1911) gehört

hierher. Orchestermusiker von Beruf, debütierte er nach Studien bei Blomdahl (später bei Leibowitz in Paris) als Vierzjähriger mit einem emotional bis zur Sprengung geladenen Konzert für Violine und Streichquartett. Später hat er in Werken von rücksichtslosem Bekenntnischarakter, u. a. in zwei Symphonien, seine Stellung als einer der eigenartigsten Komponisten des Landes befestigt. Während der letzten Jahre hat sich noch eine Gruppe junger Musiker, vor allem in der Kammermusikvereinigung „Fylkingen“ und im Rundfunk, zum Wort gemeldet. Gunnar Bucht (geboren 1927) ist ein technisch kundiger, maßvoller Traditionalist, unter dessen Vorbildern sich Nielsen und Bartók befinden. Eine ganze Reihe — u. a. Hans Eklund, Jan Carlstedt, Maurice Karkoff und Bo Linde — zeigt Verwandtschaft mit dem Geist der dreißiger Jahre, mit Britten und Prokofieff. Zum Teil ist ihre Richtung durch Lars-Erik Larsson bestimmt, der seit 1947 als Professor für Komposition an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm wirkt. Eine völlig entgegengesetzte Einstellung findet man bei Bengt Hambraeus (geboren 1928). Ebenso wie Bucht ist er ein gutgeschulter Musikhistoriker, fand aber im Gegensatz zu ihm die Studien der Musik älterer Epochen (speziell des 14.–16. Jahrhunderts) fruchtbringend für sein Schaffen. Seine unruhige, stark intellektuelle Veranlagung führte ihn durch eine lange Reihe schnell passierter Stadien: er war archaisierend im Renaissance- und Bach-Geist, dann wieder allgemein moderner Polyphonie zugewandt sowie der Messiaen-Phantastik, der Dodekaphonie verschiedener Art (durch Eindrücke von Schönberg, Webern, Dallapiccola, Nono), der konkreten, punktuellen und elektronischen Musik. Vor allem wurden diese Vorstöße während häufiger Auslandsreisen angeregt (er konzertierte als Organist)



und durch regelmäßige Besuche der Ferienkurse in Darmstadt. Nicht zuletzt hat sich Hambræus für die mathematisch-konstruktiven Möglichkeiten einer erweiterten Reihentechnik interessiert. Verschiedene Etappen dieser Bestrebungen spiegeln sich in folgenden Arbeiten wider: Spectrogram (für Flöte, vokalisierenden Sopran, Vibraphon, 4 Becken und Tamtam, 1953), *Gioco del cambio* (für Flöte, Englischhorn, Baßklarinette, Klavier, Cembalo, Vibraphon, 4 hängende Becken, 4 Holzblöcke und 4 Trommeln, 1952–54), Antiphonies en rondes (vokalisierender Sopran und 24 Instrumentalisten, unter ihnen 7 Schlagzeugspieler, 1953), Crystal Sequence (für 2 Trompeten, 12 Violinen, 12 Röhrenglocken, Vibraphon, Schlagzeug und ein- bis dreistimmigen Sopranchor, 1954), Cercles für Klavier (1955). In „Komposition für Studio II“ (eines der Stockholmer Rundfunkstudios) für Orgel, Cembalo, Klavier und verschiedene Schlagzeuge (1955) wurden die spekulative Zeitwertberechnung und ein natürliches Pulsgefühl mit gutem Resultat auf einen gemeinsamen Nenner gebracht. 1955 vollendete Hambræus seine erste elektronische Komposition – Doppelrohr II – im Studio des Westdeutschen Rundfunks.

Hoch oben im nördlichsten Schweden gibt es einen Repräsentanten derselben Richtung, die Hambræus in seinen letzten Werken vertritt: den neunzehnjährigen Bo Nilsson. Er ist in seiner Heimat noch unbekannt, konnte aber in diesem Jahr zwei Kompositionen in Deutschland aufführen lassen. Daß dieser junge Musiker, der in relativer Isolierung gelebt hat und abgesehen von Studien bei Micha Pedersen hauptsächlich Autodidakt ist, so frühzeitig dazu kam, eine ultraradikale Position ohne Umweg über traditionelle Entwicklungsstadien einzunehmen, muß als besonders beachtenswert gelten. Seine Werke, jetzt zehn, stammen aus den beiden letzten Jahren, sind aphoristisch kurz gehalten und mit mathematischen Arbeitsprinzipien geladen. Nilsson selbst gibt als seine wichtigsten Vorbilder Webern, Messiaen und die musikalische Mathematik des 16. Jahrhunderts an. Eines seiner bisherigen Hauptwerke heißt „Frequenzen“ (für 2 Flöten, Vibraphon, Xylophon, Gitarre, Kontrabaß pizzicato, Trommeln und Gongs), das im vergangenen Juli in Darmstadt Erfolg hatte und in der Universal-Edition (Wien) erscheinen wird. Im Augenblick ist Bo Nilsson mit einer elektronischen Komposition „Audiogram“ beschäftigt.

## Karl-Birger Blomdahl

Bo Wallner

Die Rolle, die Karl-Birger Blomdahl in der neuen schwedischen Musik spielt, hat zugleich etwas von der eines Triumphators und eines ihm die Wahrheit sagenden Sklaven an sich. Er ist ohne Zweifel eine der größten kompositorischen Begabungen, deren sich Schweden jemals erfreuen durfte: ist es doch einer der wenigen, denen es gelungen ist, nicht nur das einheimische, sondern auch das internationale Interesse für sein Schaffen zu erwecken. Aber seine Stellung im Musikleben ist noch dadurch bedeutsamer, daß er ein gesuchter Lehrer für Komposition und seit einigen Jahren die Seele der Bewegung ist, die im Zeichen der modernen Musik von Stockholm ausging. Blomdahl wirkte u. a. als Vorsitzender der Vereinigung für Kammermusik „Fylkingen“ und als Sekretär der schwedischen IGNM-Sektion. Er gehört jetzt auch zu den Persönlichkeiten, die für zwei der größten Konzertorganisationen Stockholms verantwortlich sind, obwohl gerade diese Institutionen – der Rundfunk und die Konzertvereinigung – am härtesten von seiner ständig erhobenen Zuchttrute getroffen wurden: von seiner scharfen Kritik gegen mangelnde künstlerische Verantwortung, Rückständigkeit und Unkenntnis. Man hat den Wolf in den Schafstall hineingelassen – nicht etwa, um seine Stimme zum Schweigen zu bringen, sondern in der ehrlichen Absicht, die Zustände zu bessern.

### Vorbereitung

Im Alter von neunzehn Jahren, also 1935, wurde Blomdahl Schüler Hilding Rosenbergs. Ihm verdankt er seine ganze Ausbildung, vom Elementarunterricht bis zum persönlichen Rat und zur Kritik an den ersten Kompositionen. Was Aktualität und künstlerisches Niveau betrifft, wich diese Ausbildung von der offiziellen – und konventionellen – Methode am Stockholmer Konservatorium in hohem Maße ab. Im Gegensatz zu den meisten seiner schwedischen Kollegen hatte Blomdahl keinen anderen Lehrer außer Rosenberg. Aber für seine künstlerische Entwicklung waren natürlich auch seine vielen Auslandsreisen bedeutungsvoll, besonders seine Reisen nach Frankreich und Italien, in die Schweiz und die Vereinigten Staaten. Ein zeitweise sehr intensives theoretisches Selbststudium, hauptsächlich der Hindemithschen „Unterweisung im Tonsatz“ (Mitte der vierziger Jahre) und der Zwölftontechnik (Ende der vierziger Jahre), gehört zu den entscheidenden Phasen.

Zum ersten Male fiel der Name Blomdahl außerhalb der Landesgrenzen auf, als sein Streichtrio während des IGNM-Festes in Kopenhagen gespielt wurde. Das Werk ist charakteristisch für Blomdahls Schaffen in den vierziger Jahren. Hindemith dient ihm hier ziemlich deutlich als Vorbild.



Die Schreibart ist besonders in dem am schwersten wiegenden ersten Satz ausgesprochen polyphon mit festen tonalen Zentren, aber befreit von Dur und Moll. Daß hier ein begabter junger Musiker die Notenfeder gehalten hat, kann nicht bezweifelt werden, wenn auch eine etwas kühle, objektive Haltung festzustellen ist. Man erhält von dem Menschen hinter dem Werk gewissermaßen nur ein Distanzerlebnis. In einer autobiographischen Skizze von 1946 heißt es: „Die handwerksmäßige Einstellung zur Musik, die die jüngste schwedische Komponistengeneration kennzeichnet, wurzelt in der festen Überzeugung, daß der rein subjektive künstlerische Einsatz in unserer gegenwärtigen Situation nicht ausreicht — auch wenn es sich um eine große Begabung handelt —, sondern daß die Voraussetzungen, Musik von bestehendem Wert zu schaffen, erst dann wieder vorliegen, wenn die rein handwerksmäßige Behandlung des reichen, freigemachten Materials vorherrscht und in gesunde Bahnen gelenkt wird. Die einzig natürliche Folge einer solchen Überzeugung ist die Vorliebe für kammermusikalische Formen und ‚absolutes‘ Musizieren, oft von linearem, polyphonem Charakter“.

In diese Zeit fällt auch das Concerto grosso (1944), das enge Beziehungen zur Barockmusik hat, zum Beispiel in dem federnden Fugenthema und in den Siziliano-Rhythmen des langsamen Zwischensatzes. Barocke Einflüsse finden sich außerdem im Konzert für Violine und Streichorchester von 1946 (gespielt während des IGNM-Festes in Amsterdam 1948). Der persönlichste Satz ist das Finale: seinem frischen, tänzerisch bewegten Thema werden wir in Blomdahls späteren Werken noch wiederholt begegnen. Die am breitesten angelegte Partitur aus dieser ersten Schaffensperiode ist die Zweite Symphonie (1947), deren athletische Kraft, von der besonders die Ecksätze strotzen, auf die kommenden großen symphonischen Arbeiten hinweist. Was Charakter und Materialgestaltung betrifft, steht das Werk, wie die meisten Stücke der vierziger Jahre, im Banne Hindemiths.

#### Verwirklichung

Am Neujahrstag 1950 sprach Hilding Rosenberg im Rundfunk über die schwedische Musik des vergangenen Dezenniums. Was die Jungen — hauptsächlich seine eigenen Schüler — betraf, meinte er, daß sie allzu große Verneiner seien. Er suche vergebens nach Lyrik und Dramatik in ihrer Musik und vermisse den befruchtenden Kontakt mit der Tradition und nicht zuletzt mit dem Leben: Ein Jahr später haben sich bei Blomdahl Phantasie und Technik mit einer fast explosionsartigen Gewalt freigemacht. Daß sich eine Wandlung der Ideen anbahnte, konnte man schon an der Pastoralsuite für Streichorchester (1948) feststellen, einem durchgehend lyrischen und wohlklingenden Musikstück. Die Inspirationsquelle dieser Suite war ein Gedichtzyklus von Erik Lindegren, einem

farbenreichen und tiefgründigen schwedischen Dichter unserer Zeit, mit dem Blomdahl später noch enger zusammenarbeiten sollte. Ein Werk, das in die Zukunft wies, war auch die dramatische, teilweise oratorienartige Musik zum Schauspiel „Agamemnon“ von Rabbe Enckell, das im Spätherbst 1949 vom schwedischen Rundfunk gesendet wurde.

Der eigentliche Durchbruch erfolgte aber mit der Dritten Symphonie „Facetten“, die 1951 anlässlich des IGNM-Festes in Frankfurt am Main uraufgeführt wurde. Das Werk ist wie ein einziger großer Block von Variationen aufgebaut, es weicht also radikal von der traditionellen Symphonieform ab. Das musikalische Geschehen kann als eine langgespannene, in Wellen verlaufende Steigerung beschrieben werden, die nach einer gewaltigen Kulmination und Entladung wieder zur Ruhe kommt. Kompositionstechnisch gibt es hier gewisse Anknüpfungspunkte an Bartók. Sein viertes Streichquartett war eines der Werke, auf die Blomdahl in diesen Jahren oft zurückkam. Aber die große Neuheit war die Anwendung der Zwölftontechnik mit persönlichen Freiheiten, zum Beispiel mit stark hervortretenden tonalen Stützpunkten, wie sie Blomdahl immer noch gebraucht. In einem Interview hat er seine Erfahrungen mit der Reihentechnik einmal zusammengefaßt: „Das Mathematische und Theoretische, mit allen zwölf Tönen zu arbeiten, interessiert mich nicht. Es kann gute Musik in dieser Technik geschrieben werden, wenn der Komponist eine große Persönlichkeit ist. Es ist immer die Persönlichkeit, die sich geltend macht, niemals das System.“

Blomdahl erschloß sich mit seiner Dritten Symphonie höchst bedeutsames Neuland. Seine Tonsprache entwickelte einen ungeahnten Reichtum und eine außergewöhnliche Intensität neben einer überzeugenden Kraft in der Gestaltung des formalen Problems, das ihn von Jugend an ständig beschäftigt hatte: die symphonische Architektur. In kleinen Einzelheiten kann man auch eine Verbindung zu früheren Werken bemerken, nicht zuletzt in dem suchenden, expressiven Motiv am Anfang des Streichersatzes, das an die Einleitungstakte der Pastoralsuite erinnert.

Einer von Blomdahls Kernpunkten in der temperamentvollen Musikdebatte, die während der vierziger Jahre in Stockholm stattfand, war die Überzeugung, daß eine sinnvolle Synthese zwischen Wort und Ton unmöglich sei. Diese Ansicht hat viele schockiert, und zwar um so mehr, als gerade das Lied in der schwedischen Musik sehr gepflegt worden war. Blomdahl selbst sollte es aber bald schwerfallen, seinen Standpunkt aufrechtzuerhalten. Ende der vierziger Jahre erwachte nämlich in ihm ein brennendes Interesse für moderne Kunst und Dichtung. Er kam in Verbindung mit den meisten der führenden schwedischen Konkretisten, und die Freundschaft mit dem Dichter Erik Linde-





KARL-BIRGER BLOMDAHL

gren inspirierte ihn immer mehr. In dieser Zeit reifte der Gedanke zu einem Chorwerk auf Lindegrens Gedichtzyklus „Der Mann ohne Weg“, das später nach den Einleitungsworten des ersten Sonetts den Titel „Im Saal der Spiegel“ erhielt.

Die Konzeption des Werkes zog sich in die Länge. Erst 1951 begann Blomdahl zu komponieren. Die Arbeit ging dann aber so schnell voran, daß er schon nach einem Jahr die umfangreiche Partitur (neun Sätze für fünf Solostimmen, Chor und großes Orchester) abschließen konnte. Ende Mai 1953 wurden die Sonette im schwedischen Radio unter der Leitung Sixten Ehrlings uraufgeführt, einige Tage später beim IGNM-Fest in Oslo gespielt und mit dem großen Valenpreis ausgezeichnet — ein Erfolg, der die internationale Stellung Blomdahls befestigte.

„Im Saal der Spiegel“ hat in doppelter Hinsicht Bewunderung erregt. Einerseits handelt es sich um eine Musik von seltenem Ideenreichtum, voller Phantastik, reich an surrealistischen Kontrasten, die sich zwischen brutalen Entladungen, zärtlicher Lyrik, schneidender Jazzparodie und schwerer Monumentalität bewegen. Zum anderen lag die Gefahr nahe, daß der nervöse Wechsel gegensätzlicher Nuancen leicht zu einer stilistischen Zersplitterung hätte führen können. Man gewann jedoch den Eindruck, daß diese Musik eine konstruktive Festigkeit besitzt wie bisher nur die „Facetten“, daß sie

aber bedeutend origineller sowohl in den Details als auch in der ganzen Anlage ist. Blomdahl hat niemals seine architektonische Begabung so überzeugend beweisen können wie in diesem Chorwerk.

Hitze, Kühle, Besessenheit, Verzweiflung — eine kongenialere Vertonung hätte die Lindegrensche Höllenvision nicht erhalten können. Der Ton gebär sich aus dem Wort, so direkt, so intim, wie Blomdahl es noch ein paar Jahre vor der Konzeption des Werkes nicht für möglich gehalten hätte. Die eigenartige und von Paradoxa erfüllte Anschaulichkeit der Bildersprache hat in einigen Fällen sogar Ausdrucksmittel hervorgetrieben, denen wir früher in Blomdahls Musik nicht begegnen, zum Beispiel die schimmernde, glaskühle Klangwelt der Einleitung und die punktuellen Episoden des sechsten Satzes — „Was schüttelt da der Tod aus dem Ärmel?“

Wurden die illustrativen Effekte nicht allzu stark in den Vordergrund geschoben? War der Komponist mit der kurzphrasigen, manchmal punktuellen Gesangsmelodik nicht in eine Sackgasse geraten? Und enthält das fünfte verjazzte Sonett nicht etwas zuviel joie de vivre und zuwenig von dem zynischen, parodistischen Ton der Lindegrenschen Dichtung? Zumindest die erste dieser Fragen, die von kritischen Stimmen gestellt wurden, hat den Komponisten nicht unberührt gelassen. Andererseits ist ja schon der literarische Ausgangspunkt dieses Werkes so einzigartig, daß man aus ihm keine prinzipiellen Schlüsse für die Zukunft ziehen sollte. Vielleicht gewann aber das Problem trotzdem für Blomdahl eine gewisse Aktualität bei der Entstehung der nächsten großen Arbeit, nämlich des für Hans Leygraf geschriebenen Kammerkonzerts für Klavier, Holzbläser und Schlagzeug (1953), in dem trotz der frei angewandten Zwölftontechnik und der rhythmischen und klanglichen Bereicherungen die Übereinstimmung mit vielen Elementen der konzertanten, „reinen“ Werke der vierziger Jahre auffällt. Es äußert sich in diesem Konzert eine robuste Lebensfreude — also der denkbar stärkste Kontrast zu den Sonetten „Im Saal der Spiegel“.

Sowohl in den „Facetten“ als auch im Chorwerk hatte Blomdahl eine überzeugende dramatische Begabung enthüllt: es ist vielleicht nur eine Frage des Librettos, daß er bis jetzt noch keine Oper geschrieben hat. Zu seinen späteren Werken gehört indessen eine choreographische Suite, „Sisyphos“, der erste Teil eines geplanten größeren Balletts, geschrieben für Birgit Akesen, eine der bedeutendsten skandinavischen Tänzerinnen. Die Musik — komponiert 1954 — hat die gleiche breite symphonische Anlage wie die unmittelbar vorhergehenden Werke, kommt aber bei einer konzertanten Wiedergabe kaum zu ihrem vollen Recht. Die Uraufführung soll im Frühling 1957 in der Stockholmer Oper stattfinden.



Die beiden letzten vollendeten Kompositionen Blomdahls gehören in das Bereich der Kammermusik. Die eine Arbeit ist ein miniaturartiger, aber nichtsdestoweniger äußerst expressiver Liederkreis für Alt und Klavier auf Gedichte von Salvatore Quasimodo und Giulio Arcangeli, die andere ein Trio für Klarinette, Cello und Klavier (1955), ein intimes, vergeistigtes Werk, das vielleicht gerade deshalb die Aufmerksamkeit nicht in so hohem Maß auf sich lenken wird wie die „Facetten“ und „Im Saal der Spiegel“, aber sicher zu dem Inspiriertesten und Persönlichsten gehört, was Blomdahl geschrieben hat. Die lyrische Expressivität ist mit den Jahren ein beinahe ebenso charakteristischer Zug seiner musikalischen Sprache geworden wie die monumentalen Kraftentladungen.

Während dieser Artikel geschrieben wird, legt Blomdahl die letzte Hand an sein bis jetzt umfangreichstes Werk. Wieder handelt es sich um eine oratorienähnliche Arbeit, wieder hat Lindegren den Anstoß gegeben. Der Text ist diesmal französisch, „Anabase“ von Saint-John Perse. Die Urauffüh-

rung hat am 14. Dezember in Nutida Musik, Stockholm, stattgefunden und wurde gleichzeitig vom schwedischen Rundfunk übertragen.

Bei näherer Betrachtung gibt es in Karl-Birger Blomdahls Entwicklung nichts Zufälliges. Wie gut war die Neuorientierung vorbereitet, die in den Jahren um 1950 vor sich ging! Schritt für Schritt hat Blomdahl seine Ausdrucksmittel erweitert und aktualisiert — er gehört zu denen, die am eifrigsten dazu beigetragen haben, die Rückständigkeit einzuholen, die sich in der schwedischen Musik häufig geltend gemacht hat und nicht zuletzt durch die isolierte geographische Lage des Landes bedingt ist. Andererseits kann man nicht sagen, daß ihm der Radikalismus Selbstzweck war. Die Gebiets-erweiterungen waren Mittel, nicht Ziel eines Prozesses von wesentlich künstlerischer Bedeutung: die Vertiefung und Realisierung der eigenen Erlebniswelt in Tönen, auch dies ein Prozeß von verblüffender Zielstrebigkeit. Der Komponist, der die Musik zu dem Zyklus „Der Mann ohne Weg“ schrieb, ist selbst ein Mann, der seinen Weg kennt.

## Sven-Erik Bäck und Ingvar Lidholm

Ingmar Bengtsson

„Ich glaube, daß das Dilemma der sogenannten schaffenden Künstler nicht so sehr eine Krise der Ausdrucksmittel ist, sondern ganz einfach, oder ganz tragisch, ein geistiger Konkurs... Ebenso wenig glaube ich an eine neue Kunst in unserer zerrissenen Welt, die außerhalb der ästhetischen und formalen Bewertungen aufgebaut ist.“

Diese Zeilen stammen aus einem Brief, den Sven-Erik Bäck im Winter 1948 dem Verfasser dieses Artikels geschickt hat. Der Grundgedanke, den er hier so treffend formuliert, ist zum Verständnis seiner kompositorischen Leistung wesentlich. Was will Bäck an Stelle der „ästhetischen und formalen Bewertungen“ setzen? Er deutet in demselben Jahr die Antwort in einer Bemerkung an, die er für die Zeitschrift „Prisma“ zur Diskussion über die Antithese Wahrheitsforderung — Kontaktforderung geschrieben hat. Dort heißt es:

„Ich glaube, daß alles künstlerische Schaffen zutiefst ein Ausdruck für ein Bedürfnis nach Kontakt ist. Das ist das Bedürfnis, das mich ebenso antreibt, wenn ich eine mehr exklusive und nach innen gerichtete Kammermusik komponiere, wie wenn ich für die musikalisch einfachen Menschen meiner Kirche schreibe. Aber das Bedürfnis nach Wahrheit ist die erste Voraussetzung dafür, daß diese meine Versuche, mich in verschiedenen Stilen auszudrücken, überhaupt künstlerisches Leben bekommen können. Ich erlebe eine Spannung zwi-

schen Kontaktbedürfnis und Wahrheitsbedürfnis — aber eine produktive Spannung, für mich vielleicht eine Lebensbedingung.“

Daß Sven-Erik Bäck auf diese Weise gerade 1948 seinem künstlerischen „Glaubensbekenntnis“ Ausdruck gab, war sicher kein bloßer Zufall. Dieses Jahr bezeichnet gewissermaßen einen Wendepunkt in seiner Entwicklung. Er hatte den Vorfrühling an der Schola Cantorum Basiliensis zugebracht, um sich in die alte Musik richtig einzuleben. Im gleichen Frühling proklamierte er eine bewußte Befreiung der Phantasie und Kompositionstechnik auf folgende Weise:

„Zu gleicher Zeit, da ich jetzt daran arbeite, den melodischen Ausdruck zu steigern, und versuche, größere tonale und formale Klarheit zu erzielen, merke ich indessen, daß ich... immer mehr meinen unbedingten Glauben an die Polyphonie und die einseitige polyphone Dissonanzbehandlung verliere. Ich prüfe mit Befriedigung die Möglichkeiten des Klanges, der Polyrhythmik und einer homophonen Plastik.“

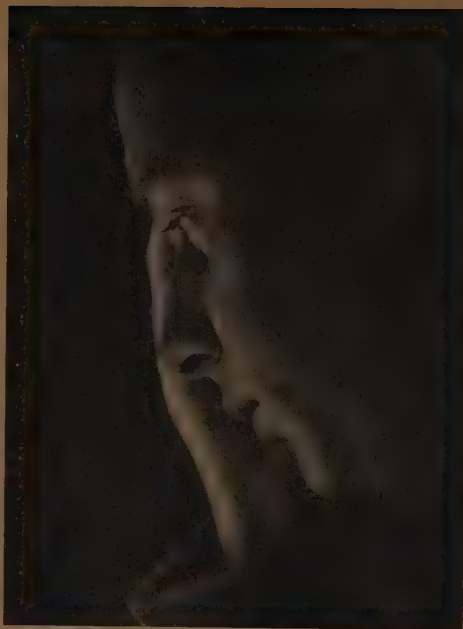
Sven-Erik Bäck wurde 1919 geboren, wuchs in einem bürgerlich-freidenkerischen Milieu Stockholms auf und betrieb nach der Reifeprüfung Violin- und Kompositionsstudien, die letzteren bei Hilding Rosenberg (1940–1944). Er ist ein ausgezeichnete Geiger und erwarb besonders als Quartettspieler (auch als Bratschist) einen reichen



Fond an praktisch-musikalischen Erfahrungen. Als Geiger enthüllt er auch eine andere und einzigartige Seite seiner vielseitigen Begabung, und zwar das brillante Imitationsvermögen. Manchmal kann er dieses Talent in Form der genial improvisierten Parodie aus sich heraus spielen; dann gewinnt sein selten tiefer Humor einen spontan-musikalischen Ausdruck. Aber dieselbe Eigenschaft kann auch auf einem höheren Niveau auftreten: sie bildet dann die Grundlage für das sichere Stilgefühl, das seine Deutungen der Musik älterer Perioden prägt. In dieser Hinsicht hat Bäck nach Studienbesuchen in Basel einen bedeutungsvollen Beitrag zum schwedischen Musikleben geleistet: sowohl als Musiker und Pädagoge wie auch als Leiter des beim schwedischen Rundfunk arbeitenden „Kammerorchesters 1953“. Mit kritischem Blick und feinem Gefühl für das künstlerisch Wesentliche konzentrierte er sich im Rahmen dieser Tätigkeit seither auf diejenigen Werte der alten Musik, die Aktualität besitzen und jenseits aller historisierenden Aspekte in Einklang mit gegenwärtigen Bestrebungen stehen.

Vielleicht ist das gleiche intuitiv hellhörige Stilgefühl auch eines der Schlüssel zu seinem eigenen Musikschaffen. Kraft seiner starken religiösen Bindung an ein Christentum, das sowohl von der Freikirche als auch von Dostojewskij gefärbt ist, stellt Bäck eine doppelte Forderung an seine Musik. Zum Anspruch auf künstlerische Qualität tritt als Bedingung für sinnvolles Schaffen, daß es in den Dienst von geistig vertieften Kräften gestellt wird. Hier macht sich das Kontaktbedürfnis wieder geltend: die Musik soll eine Funktion, eine Aufgabe erfüllen, soll sich an eine empfängliche Gemeinde wenden können. Eine konkrete Aufgabe zu erhalten, Musik für einen bestimmten Zweck, eine bestimmte Gelegenheit zu schreiben; wirkt für Sven-Erik Bäck nicht hemmend, sondern anregend. Aber gerade dies bedeutet Rücksicht auf das „stilistische“ Moment. Es setzt ein demütiges Anpassungsvermögen voraus. Diese Fähigkeit besitzt Bäck in hohem Grade. Er war sich aber auch der Gefahren bewußt, die damit verbunden sind, aber seine Eigenart ist stark genug, um ihn an den Fallgruben der Stilmachung vorbeizuführen. Deshalb gestalteten sich auch verschiedene, recht ephemere Kompositionsaufträge zu vollwertigem Ausdruck seiner schaffenden Persönlichkeit und jener produktiven Spannung, von der er selber sprach. Andererseits ahnt man in den reinen Instrumentalwerken größeren Formats die Dringlichkeit einer ethischen Botschaft, die in seiner künstlerischen Lebensanschauung wurzelt und sich ohne alle programmatischen oder außermusikalischen Nebentöne geltend macht.

„Den melodischen Ausdruck steigern“: der am Stil Palestrinas geschulte und mit gregorianischem Gesang vertraute Bäck ist ein begnadeter Melodiker. Auf dem Gebiet der Vokalliryk findet man für diese Eigenschaft schon in seinen „Drei chine-



SVEN-ERIK BÄCK

sischen Gesängen“ von 1945 reiche Belege. Sie zeigen auch ein besonderes Gepräge, das ebenso in Jugendwerken der Studienjahre wie in einigen seiner letzten Vokalsätze auffällt. Vornehme melodische Führung kennzeichnet auch seine leicht archaisierende Motette „Aus Johannes 3“ (1946) für gemischten Chor und begleitende Instrumente, ein „Kontaktwerk“, auf das ein Jahr später die mehr experimentelle Kantate „Aus Jesajas 9“ für Chor und kleines Orchester folgte.

Die oben angedeutete Entwicklung zu einer Befreiung von der Gebundenheit an polyphone Ideale (ein Produkt der Studienjahre und der Eindrücke von Hindemith) wird durch das überwiegend meditativ-expansive Streichquartett Nr. 2 (1947) unterstrichen und durch das mit Ausdruck geladene Streichquintett „Exerzitien“ (1948) gekennzeichnet. 1949 erschien eine Solosonate für Flöte – kühne Durchführung des rein Melodischen – und Expansive Präludien für Klavierstudien in lapidarem Expressionismus. Eine erste Zusammenfassung der neuen Eroberungen geschah in der „Sonata alla ricercare“ für Klavier (1950). Aber diese Kompositionen bahnten vor allem der „Sinfonia per archi“ (1951) den Weg, einem der bis zu diesem Zeitpunkt bedeutendsten Werke Bäck's. Die beiden Pole dieser gewaltig intensiven Streichersymphonie sind persönlich subjektive Ausdruckskraft und Anknüpfung an den Hochbarock. Solche



Anknüpfungen sind ja in der neueren Zeit nicht ungewöhnlich. Ungewöhnlich dagegen ist Bäck's Art und Weise, sie zu verarbeiten. Barockmäßige Ornamentik und scharfe Ouvertüren-Punktierungen haben hier eine neue, aktuelle Bedeutung gewonnen. Sie sind zu organischen Bestandteilen eines Stils geworden, der, weniger durch äußere Details als seinem Geiste nach, Berührungspunkte — und zwar außerhalb aller Zeitgebundenheit — veranlassen kann, Berührungspunkte mit der kühnen Phantasiefülle eines „nördlichen“ Barockmeisters wie Buxtehude zu sehen.

Vom Herbst 1951 bis zum Frühling 1952 hielt sich Bäck in Rom auf und betrieb bei Goffredo Petrassi Kompositionsstudien. Die Eindrücke dieser Periode vereinigten sich während des Erneuerungsprozesses der zunächst folgenden Jahre mit anderen Impulsen, kamen aber im Anfang eigentlich nur in einer offenkundig gesteigerten Produktivität zum Ausdruck. Bäck hatte nun definitiv seine Wahl getroffen. Die Violine wurde zur Seite gelegt und mit dem Taktstock für die Leitung des neugebildeten Kammerorchesters vertauscht. Zu gleicher Zeit begann er, sich in größerem Maß als früher, Kompositionsaufträgen zu widmen. Die Aufgaben waren sehr verschieden: eine weltliche Kantate, eine Suite für Violine solo zu pädagogischen Zwecken, Musik für die Tänzerin Birgit Akesson, Musik für Kurzfilme, für Marionettenspiele und — immer öfter — für den Rundfunk (u. a. für Schauspiele von García Lorca, Christopher Fry und zuletzt — 1956 — für Goethes „Faust“).

Gleichzeitig wurden sowohl die kirchenmusikalische als auch die rein instrumentale Linie weitergeführt. „Kirchenmusikalisch“ bedeutet für Bäck nicht liturgisch, noch weniger Bindung an irgendein konventionell „kirchliches“ Stilideal. Er will auch in religiösen Angelegenheiten eine moderne Sprache zu modernen Menschen sprechen. Was in der Kantate „Aus Jesaja 9“ Versuch geblieben war, wurde mit weit besserem Erfolg und größerer Klarheit in „Sinfonia sacra“ (1953) für gemischten Chor und Orchester über den Psalm Davids Psalter Nr. 41/42 verwirklicht. Die Botschaft des Textes wird hier mit einem persönlichen Einsatz, mit einer beinahe visionären Kraft dargebracht, die manchmal die ästhetische Balance gefährdet, aber auch zu Partien von ergreifender Schönheit führt.

In den Jahren um 1950 bot sich für Schweden zum ersten Male die Gelegenheit, sich von der Zwölftonmusik ein näheres Bild zu machen. Dabei entstand die zugleich eigenartige und fruchtbare Situation, daß die Anregungen durch das Meister-

triumvirat der Wiener Schule und die Repräsentanten der „wiedererstandenen“ Dodekaphonie gegeben wurden. Die jungen Schweden sahen sich gezwungen, Stellung zu nehmen. Vieles an der „neuen“ Technik stieß bei Bäck zunächst auf Ablehnung — nicht zuletzt auf Grund des Charakters seiner eigenen Melodik (mit modalen Zügen) und seiner Überzeugung von der organisierenden Kraft einer selbst noch so frei behandelten Tonalität. Als er sich später in der Reihentechnik versuchte, geschah dies dementsprechend auf eine von seinem Gesichtspunkt aus konsequente Weise. Im Streichtrio (1953) für Viola, Violoncello und Kontrabaß wird die Tonreihe für eine kleinmotivische Arbeit ausgenutzt, in deren Rahmen sich persönliche Ausdrucksweise (wieder mit modalem Anstrich) und Festigkeit der Struktur gut vereinigen lassen.

In Anbetracht der neuen Einstellung zu klanglichen Ausdrucksmitteln, die Bäck schon 1948 deklarierte, erscheint es in keiner Weise als eine Art radikaler Opportunismus, wenn er in seinem letzten größeren Werk, Sinfonia da camera (1955), noch einen Schritt weitergeht und Elemente der punktuellen Technik aufnimmt. Sie sind im Gegenteil erstaunlich organisch in das Ganze eingeschmolzen und bedeuten gleichzeitig eine wesentliche Bereicherung. Die Reihe, die der Arbeit zugrunde liegt, ist undogmatisch behandelt. Quart-Intervalle bilden den Rahmen in wichtigen Tongruppen und können tonalitätsfestigende Funktion erhalten, vor allem als Orgelpunkte. Überhaupt sind die Reihenabschnitte besonders bestimmend für die „Harmonik“, sie fungieren als primäre Klangkomponenten. In großformaler Hinsicht gehört die Sinfonia da camera zu Bäck's reifsten Werken. Um einen langsamen, lyrisch verdichteten Mittelsatz gruppieren sich bogenförmig zwei Allegroteile und, als äußerer Rahmen, zwei in doppelter Bedeutung klangbetonte Adagioabschnitte.

Für einen Komponisten von Bäck's Eigenart ist das Musikschaffen gewissermaßen eine Entdeckungsreise in geahnte, aber ungewisse Bereiche; das Material kann neue Aspekte enthüllen und während der Arbeit zu neuer Stellungnahme zwingen. Diese Art des Suchens steht in scharfem Kontrast zu der zielbewußten Arbeitsweise Karl-Birger Blomdahls. Bei Ingvar Lidholm (geboren 1921) scheint es eine dritte Alternative zu geben. In seiner sparsamen Produktion zeigt beinahe jedes neue Werk ein neues Gesicht. Da uns künstlerische „Zwischenstationen“ zwischen diesen Werken fehlen, kann der Beobachter leicht den Eindruck gewinnen, daß sich Lidholms Entwicklung ruckweise vollzieht. Ein

*Die Kunst ist da, zu erregen, die Wissenschaft beruhigt.*

GEORGES BRAQUE

näheres Studium seines Schaffens enthüllt jedoch die Folgerichtigkeit der verborgenen Prozesse.

Lidholms Ausgangspunkt ist eine gesunde praktische Einstellung des Musikers, die sich bei ihm mit dem sicheren Sinn für die Möglichkeiten der menschlichen Stimme und der Instrumente vereinigt. Seine musikalische Begabung entspringt einer ursprünglichen, frischen Quelle. Deshalb entspricht es nicht seiner Eigenart zu theoretisieren und sein geistiges Gesichtsfeld auf das Fachliche zu beschränken. Am Anfang seiner Tätigkeit als Komponist suchte er auch seine Vorbilder ebenso unter den klassischen wie unter den modernen Meistern und nahm sich reichlich Zeit, sowohl Literatur als auch bildende Kunst zu studieren. Zu dieser Zeit zitierte er gern die anscheinend naiven Worte eines alten französischen Malers: „Ich lege so lange Farbe auf, bis es schön wird.“ Seine Klavierstücke und Romanzen aus den ersten vierziger Jahren zeugen von dieser spontanen Ungebundenheit. Und auf dieselbe ungesuchte Weise vereinigt sich der hier hervortretende Sinn für lyrische Gestaltung mit einem Anstrich von nordischem Volkston. In seinem ersten Werk „*Toccata e Canto*“ (1944) für Streichorchester und vier Holzbläser finden wir die liedmäßige Innigkeit des Canto mit einer linearen Concerto-Technik vereinigt, die unter dem Eindruck von Carl Nielsen und Hindemith steht.

„*Toccata e Canto*“ war ein Durchbruchwerk, das sich Gehör verschaffte. Eine Zeit lang sah es aus, als ob Lidholm als einziger von den „Jungen“ die Gunst des Publikums und der Kritik gewinnen sollte. Manche erwarteten von ihm, daß er gemäßigten Geschmacksrichtungen entgegenkommen würde — etwa in der Art, wie es Lars-Erik Larsson zehn Jahre früher zuwege gebracht hatte. Lidholm hingegen ließ auf seine Antwort warten. Und als dann weitere Instrumentalwerke folgten — ein *Streichquartett*, das später zu einem Concerto für Streichorchester umgearbeitet wurde, eine *Solo-Flötensonate* und eine *Klaviersonate* — entwickelte er u. a. die eigensinnig plastische, gestische, manchmal fast tänzerische Ausdrucksweise weiter, die so charakteristisch für seinen persönlichen Stil ist.

Die Klaviersonate entstand 1947 im Anschluß an einen Studienaufenthalt bei dem norwegischen Komponisten Harald Saeverud. Die Saison 1946/47 hatte Lidholm auf dem Kontinent, vor allem in Frankreich und Italien, zugebracht. Die Sonate zeigt überwiegend eine spartanisch einfache zweistimmige Faktur und ist besonders durch ihre Reinkultur melodischer und zeitgliedernder Kräfte interessant. Die bedeutendste Komposition dieses Jahres ist jedoch das Chorwerk in drei Sätzen „*Laudi*“ (zu lateinischen Bibeltexten). Der Komponist hat selbst angedeutet, daß „*Laudi*“ in einer schweren Zeit entstanden ist. Aber die Kämpfe, die Lidholm ausfocht, liegen nicht in dem Werk, sondern vor der Niederschrift. Formal hat jeder Satz eine beinahe klassische Geschlossenheit, was die

erhabene Wirkung der gespannten Melodik und kühnen Klangbehandlung erhöht, die im übrigen gewisse Impulse von Strawinskys „*Psalmensymphonie*“ verraten.

Im Herbst 1947 wurde Lidholm Orchesterleiter in Örebro, einer Stadt Mittelschwedens, etwa 200 km westlich von Stockholm. Diese Stellung bekleidete er, bis er Anfang 1956 Chef der Kammermusikabteilung von „*Radiotjänst*“ wurde. Die praktische und organisatorische Tätigkeit in Örebro schränkte natürlich die Zeit ein, die Lidholm für sein eigenes Schaffen benötigte. Daß sie gleichzeitig eine gewisse Isolierung mit sich brachte, war wohl nicht nur eine Unannehmlichkeit, wenn auch Lidholm manchmal zu dieser Auffassung neigte. Auf jeden Fall zeigen seine folgenden Kompositionen, daß Örebro eine gute Plattform gewesen ist. Bei einem Besuch in England in den ersten sechs Monaten des Jahres 1954 — er studierte damals bei Mátyás Seiber — erhielt er viele neue Anregungen.

Mit dem Liederzyklus „*Cantata*“ (1949–1950) für Bariton und Orchester (oder Klavier) wechselte Lidholm in die radikal-expressionistische Richtung, ohne sich auf irgendein spezifisches Kompositionssystem einzulassen. Das Violinkonzert (Pezzo concertante) des folgenden Jahres verrät dieselben Tendenzen, ist aber in seiner ganzen Anlage zu rhapsodisch, um unter die Hauptwerke Lidholms gezählt zu werden. Um so schwerer wiegt das formal geschlossene und äußerst konzentrierte zweite Streichquartett von 1952; die Kraft dieser freitonalen, dissonanzgefüllten Sprache ist eigentlich nicht kammermusikalisch, und mit der nachkomponierten Kontrabaß-Stimme liegt das Werk nunmehr als „*Music for strings*“ vor.

Während des Aufenthaltes in England schrieb er ein *Concertino* (1954) für Flöte, Oboe, Englischhorn und Violoncello, dessen raffinierte, durchbrochene Faktur Kammermusik in ihrer reinsten Form ist. Hier hat er wieder einen langen Weg zurückgelegt, was die Kompositionsmittel betrifft. Auf diesem Weg muß er sich eingehenden Studien der Schönbergsschule, den Werken Dallapiccolas und den Vorgängern der punktuellen Musik gewidmet haben, und offenbar ist dieser Weg von vielen in der Folge wieder aufgegebenen Studien belegt. So hat das *Concertino* beinahe nichts mehr gemein mit der problemfreien Spiellust oder dem nordischen Lyrismus der Jugendwerke. Dagegen läßt sich die prägnante, expressive Detailprofilierung dieses Werkes wenigstens bis zur „*Cantata*“ zurückverfolgen. In Wirklichkeit kann man hinter den Wandlungen den persönlichen Gestaltungswillen als einen festen Kern überall finden. Dies gilt für das „*Concertino*“ ebenso wie für die Drei Gesänge auf Gedichte von Gunnar Ekelöf, die in demselben Jahr entstanden sind, und für Vier Stücke für Violoncello und Klavier von 1955. Dies gilt auch für sein letztes großes Orchesterwerk, *Ritornell* (1955), indem zugleich konse-



quente und undogmatische Reihentechnik und quasi-punktueller Klangmittel mit einer Sicherheit angewendet werden, die zeigt, daß sich Lidholm diese technischen Ausdrucksmittel definitiv zu eigen gemacht hat. In diesem sechzehn Minuten dauernden Stück für großes Orchester und zahlreiche Schlaginstrumente soll man, wie der Komponist selbst hervorhebt, keinen „architektonischen Aufbau in traditionellem Sinn“ erwarten. Es war eher seine Absicht, „ein atmosphärisches Spiel mit Tönen“ zu schaffen. Dieses Ziel hat er auch in den ersten drei Abschnitten des Werkes erreicht, von denen sich zwei auf verdichtetem Klangspiel und starken Kontrasten aufbauen, während der mittlere ein zuerst meditativer, dann bis ins Ekstatische gesteigerter Streichorchestersatz ist. Nach dem dritten Abschnitt ändert sich die Entwicklung mit einem Schlag: frühere Anspannungen lösen einen frenetischen, wilden Tanz, eine Orgie von Rhythmen aus, besonders akzentuiert von den Blechbläsern und dem hohen Tritonus-schrei einer Solotrompete.

Sven-Erik Bäck und Ingvar Lidholm haben mit je einer Komposition, „Sinfonia da camera“ bzw. „Ritornell“, ihre Stellung in der modernen schwedischen Musik befestigt. Trotz allen individuell bedingten Verschiedenheiten gibt es manche Berührungspunkte zwischen diesen zwei Werken. Beide wurden von den starken Strömungen innerhalb der internationalen Musikpflege der letzten zehn Jahre getragen. Die Selbständigkeit, mit der die übernommenen Ideen umgeschmolzen wurden,



INGVAR LIDHOLM

Kammermusikchef des Schwedischen Rundfunks

gibt Anlaß, mit Zuversicht den Werken entgegenzusehen, die uns die beiden Komponisten in der nächsten Zukunft bieten werden.

## Hommage à Giesecking

K. H. Ruppel:

Genau zwei Wochen vor seinem Tode gab Walter Giesecking seinen letzten Klavierabend in München. Als er sein Programm beendet hatte, stürmten die Zuhörer nach vorn und umdrängten ihn wie eine Mauer, während er, mit einverständnis-stillem Lächeln ihren Wünschen immer wieder nachgebend, Zugabe um Zugabe spielte — Schumann, Debussy und Ravel, das Gesicht in ruhiger Konzentration gespannt, die Unterlippe eingezogen, den Oberkörper in einer kerzengeraden Schrägen dem Instrument zugewandt, um dessen Klanggeheimnisse seine einer enormen Spannweite fähigen, kraftvollen und doch feingliedrigen Hände so viel wußten, daß selbst die Franzosen, die mit Debussy und Ravel die größten Entdecker in den Klangregionen des Klaviers seit Chopin waren, von ihm sagten, sein Spiel in dieser Region sei einzigartig und unvergleichlich. In der Tat, seine Anschlagskunst war ein Wunder — das Ergebnis einer eminenten manuellen Virtuosität und einer überragenden künstlerischen Intelligenz, von deren Einsichten und

Claude Rostand:

Der Tod von Walter Giesecking wird in Frankreich als nationale Trauer empfunden. Wir hatten diesen großen deutschen Pianisten ein wenig für uns beschlagnahmt. In Lyon geboren, war er der in seiner Generation bedeutendste Interpret der Musik jener französischen Komponisten geworden, die man im allgemeinen als „Impressionisten“ bezeichnet.

Er war der erste und praktisch der einzige, der es wagte, ganze Klavierabende Debussy oder Ravel zu widmen. Bis dahin erschien dies ein unmögliches Unterfangen. Ihm jedoch gelang es dank seiner wunderbaren Anschlagskunst, ein Prinzip daraus zu machen. Er fand nicht nur den Beifall des Publikums, auch die Musikwelt war sich einmal einig. Ich kenne manche Pianisten und Komponisten, die entweder aus Gründen des Geschmacks oder aus einem dummen Nationalismus die deutschen Pianisten ablehnen. Auch diese mußten sich vor Giesecking beugen und seinen absoluten Vorrang in der Interpretation von Debussy und Ravel anerkennen.



Erkenntnissen sein vor neun Jahren in dieser Zeitschrift erschienener Aufsatz „Wie spielt man Ravel?“ beredtes Zeugnis ablegte. Wenn Gieseckings Hände in die Tasten griffen, schien der intellektuelle Vorgang der „Interpretation“ völlig im Spontanen des „Spielens“ aufzugehen; das eine war vom andern nicht mehr zu trennen. Wie spürte seine Klangphantasie in Mozarts letzter Sonate (KV. 576) die feinsten Verästelungen der latenten Kontrapunktik auf, wie wußte er in Beethovens Opus 31 das Elementarereignis hinzustellen: Vulkan unter dem Urgestein! Sein Spiel hatte eine so ungeheure Kraft, daß die Akkorde wie Blöcke von einem thematischen Felsenmassiv loszuspringen schienen, und dann wieder eine so versunkene Zartheit, wie wenn seiner Zwiesprache mit dem Instrument niemand außer ihm selbst zuhörte. Es gab keinen Pianisten, dem die Verschwieferung des Elementaren mit dem Sublimsten so gelang wie Giesecking.

Gewiß ist das Phänomen einer genialen pianistischen Begabung nicht durch noch so viel Fleiß und Studium hervorgerufen. Sie ist angeboren und nicht erlernbar. Was aber von Giesecking gelernt und an ihm studiert werden konnte, war die künstlerische Disziplin, um nicht das härtere Wort Zucht zu gebrauchen, in die er seine Begabung genommen hatte. Technisch, indem er seine Virtuosität niemals zu selbstgefälligen Effekten und eitler Brillanz mißbrauchte; geistig, indem er bei aller impulsiven Spontaneität seines Spiels und bei aller Kraft und Verfeinerung des Ausdrucks immer bedacht blieb, niemals geläufigen Verwechslungen zu verfallen — etwa (bei Beethoven) des Dramatischen mit dem Pathetischen oder (bei Debussy) des Lyrischen mit dem Schwärmerischen. Noch das Grandiose wirkte bei ihm schlicht, wie umgekehrt noch das Subtilste, von innerer Spannung erfüllt war, und in allem waltete das Geheimnis und die Schönheit des Maßes. Daher kam es, daß Giesecking den Hörer immer im Gesamten seiner künstlerischen Erlebnisfähigkeit ergreifen konnte, ohne ihn auf einem Teilgebiet aufzuregen. Die Technik drängte sich bei ihm nicht vor die Empfindung, das Temperament verwischte bei ihm niemals die Gestaltung. Alles war voll entfaltet, alles hielt miteinander vollkommene Ordnung. Immer mußte ich, wenn ich Giesecking in den letzten Jahren spielen hörte, an die Verse aus Paul Valérys großem Gedicht „Die Palme“ denken, in denen das Geheimnis von Ordnung, Maß und Harmonie der Kräfte ausgesprochen ist: „Stille, stille, halte stille. Lerne, wie der Palme Fülle ruht in ihrem Gleichgewicht.“

Es ist nicht von ungefähr, daß einem bei Gieseckings Spiel Verse eines französischen Gedichts in den Sinn kamen. Wie es auch kein bloßer Zufall scheint, daß er, aus einer hannoveranischen Familie stammend, in Lyon (wo sein Vater als Arzt lebte) geboren wurde. Denn dieser deutsche Pianist war in den Geist der französischen Klaviermusik so eingedrungen, daß man schon dem jungen Künstler, der in den zwanziger Jahren das Konzertpublikum mit Debussy und Ravel verzauberte, eine Spezialistenlaufbahn als klavieristischer Wegbereiter des musikalischen „Impressionismus“ voraussagen zu müssen glaubte — bewundernd, doch auch zweifelnd, ob sich ihm die geistige Landschaft der deutschen Klassik und Romantik ebenso erschließen werde wie die der leuchtend fluktuierenden, sublim gebrochenen Klangfarben und der reizvoll aufgespaltenen Harmonik der Franzosen. Nun, wer Giesecking Mozart, Beethoven, Schubert und



WALTER GIESECKING +

#### Claude Rostand:

Ohne mich in spitzzindige Klügeleien über die verschiedenen Aspekte seines Talents zu verlieren, glaube ich sagen zu dürfen, daß er Debussy näher stand als Ravel. Und das ist logisch, wenn man an die Physiologie seiner Kunst denkt. Er war im wesentlichen ein intellektueller Pianist. Er spielte in erster Linie mit dem Kopf; seine Finger waren lediglich die bedingungslos gehorchenden Mittler seines Denkens. Eben dies verlangt die Musik von Debussy, die keine Musik für Pianisten im traditionellen Sinn ist, sondern zuerst Musik für Musiker (und für einen Musiker, der vor allem ein wahrhafter Chemiker des Klanges ist). Hingegen verharret die Klaviertechnik bei Ravel, den man etwa als den Liszt unserer Zeit ansehen könnte, in der hergebrachten Fingerfertigkeit. Bei ihm hat oft die Virtuosität der Finger den Vorrang vor der Tiefe des geistigen Gedankens. Die brillante Virtuosität aber war nie Gieseckings Anliegen. Das entsprach nicht seinem Temperament. Er zog die Dosierung einer unendlich verfeinerten Klavierkunst dem Prunk einer brillanten Klavierakrobatik vor und forschte nach Farben und inneren Klangbeziehungen, also nach der minuziösesten Seite der klingenden Chemie. Aus diesem Grund erreichte er einen Gipfel in der bisherigen Interpretation der Werke von Debussy.



Schumann spielen hörte, weiß, daß sich auch hier Begegnungen vollzogen hatten, die zu großartigen Aneignungen wurden (auch der Komponist Giesecking verriet die Synthese aus deutschem und französischem Geist, die für ihn so bezeichnend war). Aber vielleicht beruhte seine besondere Affinität zu Debussy und Ravel auf dem wunderbaren Gefühl für die „Körperlichkeit“ des Klaviertons, das er wie kaum ein zweiter unter seinen Berufsgenossen besaß. Die unerhörte Plastik und Farbigkeit seines Spiels entsprang wohl demselben Sinn, den etwa ein guter Bildhauer für die Dichte und die Kohäsion, aber auch für den Oberflächenreiz seines Werkstoffs hat. So konnte es gar nicht anders sein, als daß die vom „Material“ inspirierte Klaviermusik der großen Franzosen seine ganze Liebe erweckte. Ihr galten auch die letzten Schallplattenaufnahmen, zu denen er sich nach seinem Münchner Konzert nach London begeben hatte, wo ihn, kurz vor seinem 61. Geburtstag, der Tod ereilte, dem er im vorigen Jahr nach einem schweren Unfall in der Nähe von Stuttgart noch einmal entgangen war. Vollendung und Beispiel seines Künstlertums — des faszinierendsten, das eine deutsche Pianistenpersönlichkeit unserer Zeit ausstrahlte — bleiben uns über sein Grab hinaus gegenwärtig.

Sein Vortrag war mit peinlichster Genauigkeit nach einem Prinzip festgelegt, über das er sich noch im vergangenen Jahr mit mir unterhielt: „Für die impressionistische Musik, deren Harmonik reich an Dissonanzen ist, findet man die richtige Klangdosierung, wenn die harmonisch klingenden Töne in ihrem Verhältnis zum Hauptton in den Vordergrund treten und die dissonant klingenden Töne zurückgehalten werden. Alle diese auf dem Papier scheinbar gleichwertigen Noten muß man auf dem Klavier wie einen Teig differenzierend mischen.“

Wir betrauern den Verlust eines Künstlers, der auch ein nobler Mensch von scharmanter Höflichkeit war; doch sein unvergleichliches Vorbild als Künstler bleibt in uns lebendig, und zwar nicht nur als Erinnerung. Vor einigen Jahren hatte er begonnen, das gesamte Klavierwerk Debussys auf Schallplatten aufzunehmen. Erst einige Wochen vor seinem Tode beendete er dieses große Werk mit einer meisterhaften Aufnahme der Etüden. Dadurch sind wir im Besitz eines musikwissenschaftlichen und technischen Denkmals von beispielhaftem Wert.

Aus dem Französischen von Hilde Strobel

## Das neue Buch

### Bei Mahler und Schönberg zu Gast

„Die Neutöner haben keinen leichten Stand, man bekämpft und mißachtet sie vielfach, erklärt sogar ihre Führer für Schwindler und Scharlatane. Man weicht ihren Werken aus und belacht und verspottet sie... Nicht billige Erfolge wollen sie erringen... Hier gehen Hunderte, die ein edles Ziel verbindet, einen gemeinsamen Weg, nicht den Weg leichter Erfolge, nicht die Gunst der Menge durch Schmeicheleien und Konzessionen erbettelnd, sondern aufrecht, mit Stolz, mit Würde und edler Mißachtung des Beifalls ihrem Ideale nach.“

Mit diesen Worten ehrlicher Achtung gedenkt der tschechische Komponist, Kritiker und Musikschriftsteller Josef Bohuslav Foerster seiner Wiener Jahre nach der Jahrhundertwende, seiner ersten Begegnung mit Schönberg, Zemlinsky, Berg und Webern. Und dies, obwohl er sich bis zu seinem Tode im Jahre 1951 einer völlig entgegengesetzten Musikauffassung verschrieben hatte. Foerster verlegt den schöpferischen Prozeß ins Unbewußte, in geheimnisvolle Bereiche, die unserer Einsicht entzogen sind, und steht damit in betontem Gegensatz zu der gesamten nachromantischen Entwicklung, die erst in der bewußten Gestaltung des ursprünglichen Einfalls das entscheidende Kriterium für die Qualität in der Musik sieht.

Unter dem Titel „Der Pilger“ hat der Artia-Verlag, Prag, die Lebenserinnerungen von Josef Bohuslav Foerster veröffentlicht. Die deutsche Ausgabe wird

durch die Alkor-Edition, Kassel-Wilhelmshöhe, ausgeliefert. Foerster, der einem weitverzweigten tschechischen Kantoren- und Organisten-Geschlecht entstammt, lebte zwischen 1893 und 1918 in Hamburg und Wien. Eine jahrelange Freundschaft verband ihn mit Gustav Mahler, dem er neben Dvořák und Smetana auch in seinem musikalischen Schaffen am meisten verpflichtet ist. Die musikgeschichtliche Bedeutung seiner Lebenserinnerungen, die er 1918 mit der Rückkehr in seine tschechische Heimat abschließt, liegt vor allem darin, daß er die erregende Auseinandersetzung um die Neue Musik vor dem Ersten Weltkrieg unmittelbar miterlebte. Foerster war nicht nur ehrfürchtiger Gast von Cosima Wagner in der Villa Wahnfried zu Bayreuth, sondern auch kritischer Zuhörer bei jenem denkwürdigen Wiener Konzert des Schönbergkreises, bei dem wegen der Ausschreitungen eines fanatisierten Publikums die Polizei eingreifen mußte.

So sehr Foerster als Kritiker und Mensch alle Bemühungen um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem neuen musikalischen Stil zu fördern suchte, so einseitig sind oft, auf dem Hintergrund seiner künstlerischen Entwicklung als Komponist, seine Urteile. Über die „Geschichte vom Soldaten“ von Igor Strawinsky schreibt er zum Beispiel: „Ein Kommentator liest dem verehrlichen Publikum die Geschichte des Soldaten von C. F. Ramuz vor... und der Komponist begleitet sie mit allerlei Gaukelkünsten, mit akkordischen Verstümmelungen, unverständlichen Eigenwilligkeiten, Häufungen knirschender Töne, bei deren Vernehmen der Zuhörer nur immer wieder staunen kann, wie es möglich ist, Musikinstrumenten ein solches Zerrbild von Musik zu entlocken... Niemals wird komponierender Wille das Gefühl zu ersetzen vermögen.“

Ein Urteil, das die Geschichte längst revidiert hat, das aber für die Situation der Neuen Musik im ersten Viertel unseres Jahrhunderts überaus bezeichnend ist. Als ein Beitrag zur Erhellung dieser Situation sind Foersters Lebenserinnerungen zu werten, sosehr sie auch im einzelnen den allgemeinen Zeitgeschmack der Jahrhundertwende widerspiegeln. K. W.

## Wir Menschen ...!

Wir Menschen, wir, von verderbten  
Henkern an Mauern gestellt,  
wir Arbeitsleute ererbt  
die grimmigste Erbschaft der Welt.  
Und stampfen unsern Trümmerpfad.  
Heb einen Zentner, geh einen Zoll,  
steil und schwer ist der Weg,  
aber kerzengrad führt er uns zum Soll ...  
Hochöfen lodert, Planziffern brennt.  
Wort auf Wort wächst das Lied,  
Stein auf Mauerstein wächst das Fundament.

(Aus dem „Aktivistenlied“, Text: Kuba. Aus „Reicht euch die Hände“, S. 120.)

Die rücksichtslose Spannung des Menschen in die sowjetzonale Planwirtschaft kann nicht brutaler ausgesprochen werden. Aber diese Lieder stehen dort in den verbreitetsten Liederdrucken. Und tatsächlich haben wir hier die Elemente der „fortschrittlichen realistischen Kunst“ beisammen: Verständlichkeit, Optimismus, Widerspiegelung der realen Außenwelt. Nur ist das schwerlich noch Kunst zu nennen.

Das Lied wird hier zum Planstück, das die Produktivität des Menschen verstärkt. Das Seelische wird ganz und gar unter die Herrschaft des Plans gebracht: der Plan ergreift den Menschen, nicht nur bewußt, sondern auch emotional, mit zündender Melodie versehen ...

Der Traktorist bekommt ein besonderes gesellschaftliches Ansehen; er ist der Maschinenmensch von morgen, ein Ideal der sowjetischen Zukunft:

Wer ist überall der Erste? Das ist Fritz, der Traktorist!  
Ob's im Pflügen oder Säen, oder ob's im Lernen ist.  
Auf dem Felde bei der Arbeit singt er stets das beste  
Lied,

dann stimmt Gretel ein ganz leise, weil ihr Herz vor  
Sehnsucht glüht

nach dem Fritz mit dem Traktor,  
nach dem Fritz, ja dem Fritz,  
dem Fritz, dem Fritz, dem Traktorist!  
... Wer ist über all der Erste? Das ist Fritz, der Traktorist!

Nun weiß jedes Kind im Dorfe, daß er's auch bei  
Gretel ist.

(Text: Walter Stranka, Musik: Nationalpreisträger Eberhard Schmidt; aus „Leben, Singen, Kämpfen“, S. 74.)

Nur schwer läßt sich größerer Kitsch ausdenken. Wir meinen hier eine gewisse Modernisierung des sogenannten „Dienstmädchenliedes“ vom Ende des 19. Jahrhunderts zu erkennen. In Westdeutschland würde so etwas „Schmachtfetzen“ oder „Schulze“ genannt ...

Die Jugend wird in jeder Weise vom Staat bevorzugt und dadurch hörig gemacht. Aber sie soll nicht nur vom Verstande her, sondern auch emotional dem System dienen. Eines der wirkungsvollsten Mittel, dieses Ziel zu erreichen, ist die Musik. Sie spricht die Gefühlsseite an und wirkt bis tief in den Persönlichkeitskern. Sie begeistert, ja, sie berauscht und peitscht auf.

\*

Dies sind fundamentale Erkenntnisse aus dem Buch „Rote Sterne glühen. Lieder im Dienste der Sowjetisierung“ von Helmut König, das 1955 im Voggenreiter-Verlag erschienen ist. Dem Autor kommt das Verdienst zu, die Aufmerksamkeit auf ein kaum bekanntes Gleis der Kulturpolitik in der deutschen Sowjetzone gelenkt zu haben. Nun wissen wir genau, was wir vielleicht ahnten ... und wir haben das schon einmal erlebt. Wir hörten Kampflieder und Märsche im Dritten Reich, und sie galten nicht als entartet, sondern sogar als Kunst. Wir ließen uns vom Heldenmythos Wagners begeistern und blieben zurück, als seine Adepten mit Arsenik und Pistole nach Walhalla fuhren.

Nun gibt es in Ostdeutschland wieder eine staatlich gelenkte, ideologische Kunst. Sie fördert den Glauben, den Plan, das Soll, den „Kampf für den Frieden“ ...

Wie beneiden wir Amerika! Auch dort setzt man Musik ein, zum Beispiel in den Farmen, um die Milchproduktion zu steigern. Dort sind es Kühe, die sich das gefallen lassen. In der Sowjetzone aber sind es Menschen!

fkp

## Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Musical America“, New York, September 1956.

Die Nummer enthält die Statistik über die Tätigkeit der 33 wichtigsten amerikanischen Orchester in der Saison 1955/56, die wieder sehr interessante Aufschlüsse über das Musikleben in den USA. vermittelt. Es wurden insgesamt 4152 Stücke aufgeführt, und zwar 852 verschiedene Werke von 253 Komponisten. Unter jenen 852 Werken waren 267, also 31 Prozent, zeitgenössisch. Diese günstige Ziffer verschlechtert sich aber erheblich, wenn auf die Gesamtzahl der Aufführungen zurückgegriffen wird: dann sind es nämlich

nur 18 Prozent. — Die nähere Untersuchung wird in drei Gruppen vollzogen: ältere Musik, neuere amerikanische und neuere ausländische Musik. Bei der neueren amerikanischen Musik ist die Reihenfolge: Copland (8 Werke, 34 Aufführungen), Creston (9/33), Barber (7/21) und Gershwin (4/14). Bei der neueren ausländischen Musik lautet sie: Strawinsky (13/55), Schostakowitsch (5/37), Ernest Bloch (6/36), Villa-Lobos (11/34), Hindemith (5/32), Vaughan-Williams (8/20), Milhaud (7/16), Martinu (3/16), Liebermann (4/15), Kabalewsky (3/14), Britten (5/11), Kodály (4/11), Honegger (5/10), Einem (4/9) und Ibert (3/8).



# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Schriftleiter: Dr. Heinrich Strobel

23. JAHR / HEFT 1-12

1956

---

DER MELOS-VERLAG / MAINZ

## Aufsätze

	Seite
<i>Fedele d'Amico</i> : Spiele mit Bombensplittern . . . . .	130
<i>Ingeborg Bachmann</i> : Die wunderliche Musik . . . . .	244, 313
<i>Gerth-Wolfgang Baruch</i> : Hans Werner Henze am Tyrrhenischen Meer . . . . .	70
<i>Ingmar Bengtsson</i> : Schwedische Musik des 20. Jahrhunderts . . . . .	338
— <i>Sven-Erik Bäck</i> und <i>Ingvar Lidholm</i> . . . . .	345
<i>Pierre Boulez</i> : Der Vogel Strauß im Labor . . . . .	65
— <i>La corruption dans les encensoirs</i> . . . . .	276
— Die Korruption in den Weihrauchkesseln . . . . .	279
<i>Wolfgang Christlieb</i> : Architektur von heute . . . . .	205
<i>Hans Curjel</i> : Verwirrung aus Produktivität? . . . . .	162
<i>Hans Ulrich Engelmann</i> : Dallapiccolas „Canti di Liberazione“ . . . . .	73
— Verlust der Heiterkeit? . . . . .	305
<i>Hanns Theodor Flemming</i> : Wege der modernen Malerei . . . . .	200
<i>Erich Forneberg</i> : Der Bach-Choral in Alban Bergs Violinkonzert . . . . .	247
<i>Wolfgang Fortner</i> : Revolution — aber mit Phantasie . . . . .	163
<i>Walter Goehr</i> : Bausteine oder Gedanken? . . . . .	134
<i>Antoine Goléa</i> : Im Drahtverhau des Dreiklangsystems . . . . .	164
<i>Hellmuth de Haas</i> : Zur Literatur des 20. Jahrhunderts . . . . .	211
<i>Jay S. Harrison</i> : Jerry Black und die 262 Klaviere . . . . .	41
<i>Ludwig Heck</i> : Die erste elektronische Partitur . . . . .	316
<i>Hans Werner Henze</i> : Mein „König Hirsch“ . . . . .	241
<i>Arthur Honegger</i> : Über sich selbst . . . . .	13
— <i>Note sur Antigone</i> . . . . .	282
<i>Horst Kogler</i> : Kurt Weills amerikanische Bühnenwerke . . . . .	67
<i>Herbert Kühn</i> : Kunst der Vorzeit — Kunst von heute . . . . .	196
<i>Francis Poulenc</i> : Inventur der modernen französischen Musik . . . . .	35
<i>Fred K. Prieberg</i> : Honeggers elektronisches Experiment . . . . .	20
<i>Claude Rostand</i> : Olivier Messiaen . . . . .	284
<i>K. H. Ruppel</i> : Arthur Honegger und das musikalische Theater . . . . .	16
— An Stelle eines Theater-Beitrags . . . . .	214
<i>Friedrich Saathen</i> : Ein österreichischer Komponist von vierzig Jahren . . . . .	249
<i>Altgraf Christian Salm</i> : Ein neues Gesamtkunstwerk? . . . . .	166
<i>Hans Ludwig Schilling</i> : Hindemiths Passacagliathemen in den beiden Marienleben . . . . .	106
<i>Arnold Schönberg</i> : Prophetische Visionen . . . . .	33
<i>Willi Schuh</i> : Strawinsky und die Tradition . . . . .	308
<i>Friedrich Sieburg</i> : Sprechen ist mehr als Singen . . . . .	135
<i>Heinrich Strobel</i> : Abschied von Honegger . . . . .	12
— Nach dreißig Jahren . . . . .	97
— Die Einheit der modernen Kunst . . . . .	193
— <i>Divertimento</i> für Mozart . . . . .	237
— Avantgarde im Norden . . . . .	337
<i>Jenö Takács</i> : Aus Bartóks Briefen . . . . .	103
<i>Michael Tippett</i> : Der Komponist und sein Publikum . . . . .	100
<i>Bo Wallner</i> : Karl-Birger Blomdahl . . . . .	342
<i>John S. Weissmann</i> : Die Streichquartette von Mátyás Seiber (II) — (Teil I: Melos 12/55) . . . . .	38
Hommage à Honegger . . . . .	1
Wie soll das weitergehen? . . . . .	129, 161
Hommage à Giesecking . . . . .	349



## Das neue Buch

Rudolf Bauer: Das Konzert 44 — Busoni: Wesen und Einheit der Musik 167 — Henry und Sidney Cowell: Charles Ives and his music 137 — Armin Fetz: Hugo Herrmann, Leben und Werk 252 — Josef Bohuslav Foerster: Der Pilger 351 — Manfred Gräter: Konzertführer Neue Musik 43 — Gravesaner Blätter 168 — Hindemith, Zeugnis in Bildern 109 — Andreas Liess: Carl Orff 76 — Carl Orff, ein Bericht in Wort und Bild 76 — Francis Poulenc: Entretien avec Claude Rostand 215 — Brigitte Schipke: George Gershwin und die Welt seiner Musik 77 — Willi Schuh: Von neuer Musik 43 — Erich Schulze: „Recht und Unrecht“ und „Urheberrecht in der Musik und die deutsche Urheberrechtsgesellschaft“ 286 — Anton Webern, Heft 2 der „Reihe“ 216 — Hans Zurlinden: Willy Burkhard 217 — Klangstruktur der Musik, neue Erkenntnisse musik-elektronischer Forschung 138 — Musikstadt Berlin zwischen Krieg und Frieden 252 — Aus einem Aktivistenlied 352

## Berichte (Inland)

Aachen (Britten's „Albert Herring“) 52 — Baden-Baden, SWF (2. Klavierkonzert von Lukas Foss) 81, (Lorin Maazel dirigiert) 114, („Sinfonia breve“ von David) 141, („Recitativo ed Aria“ von Haubenstock-Ramati) 81, („Aus dem Hohenlied Salomonis“ von Reutter, uraufgeführt; „Fantasie concertanti“ von Malipiero) 355, (Violinkonzert von Miklos Rozsa) 292 — Berlin (Bergs „Wozzeck“) 46, (Moderne italienische Einakter) 169, (Leningrader Philharmonie) 225, (Henzes „König Hirsch“ uraufgeführt) 289 — Bielefeld („Dantons Tod“ von Einem) 173 — Bonn (Martins „Zaubertrank“ und Britten's „Bettleroper“) 258 — Braunschweig (Kammermusiktage) 49, („Der wunderbare Mandarin“ von Bartók) 171 — Bremen (Europäische Woche) 82, (Musik zu neuen Kulturfilmen) 116, (Schäfers Kantate „Das Maß der Dinge“ uraufgeführt) 354 — Darmstadt („Robert Guiskard“ von Kleist und „Astutuli“ von Orff) 26, (Strawinskys „Chinesische Nachtigall“) 114, (XI. Ferienkurse für Neue Musik) 253, („Zauberwort“ von Ravel) 291, (Lasalle-Quartett) 357 — Donaueschingen (Musiktage) 319 — Dortmund (Woche des spanischen Theaters) 258 — Düsseldorf (Weills „Straße“) 23, (110. Niederrheinisches Musikfest) 224 — Essen (Orffs „Antigonae“) 52, (Zimmermanns Ballette „Alagoana“ und „Kontraste“ sowie Hindemiths „Nobilissima Visione“) 112 — Frankfurt (Neue Musik) 218, (Um das allgemeine Musikleben) 219, (Uraufführungen junger Komponisten) 322, (Martins „Sturm“ uraufgeführt) 357 — Bad Godesberg (Prokofieffs „Romeo und Julia“) 80 — Hamburg, NDR (Das Neue Werk) 50, 79, 296, („Die Mauer“ von Engelmann) 51 — Hannover (Schönbergs Orchestervariationen opus 31) 47, (Streichquartette von Mainardi und Schäfer) 113, („Atlantische Tänze“ von Henk Badings) 115, (Ballettabend) 144, (Dallapiccolas „Nachtflug“ und „Arlecchino“ von Busoni) 356 — Hildesheim (Zwei Uraufführungen) 322 — Karlsruhe (Strawinsky-Ballettabend) 115 — Kassel („Das letzte Spiel“ von Boris) 47, („Dantons Tod“ von Einem) 173 — Kiel (Orffs „Mond“ und „Kluge“) 113, (Musiktage 1956) 322 — Köln (Musik der Zeit) 24, 220, („Mond“ und „Kluge“ von Orff) 52, (Strawinskys „Oedipus Rex“) 52, („Neues vom Tage“ von Hindemith) 82, (Amerikanische Opern und neue Konzertwerke) 145, (Nonos „Canto sospeso“ uraufgeführt) 354 — Mannheim (Neue Musik ausverkauft) 111 — München (Debussys „Pelléas“) 25, (Musica viva) 48, („Pulcinella“ von Strawinsky) 114, (Uraufführungen Neuer Musik) 142, (Comœdia de Christi Resurrectione von Orff) 152, („Don Juan de Mañara“ von Tomasi) 172, („Dantons Tod“ von Einem) 324 — Münster (3. Symphonie von Leif Kayser) 79, („Antigonae“ von Orff) 323 — Nürnberg (GMD Alfons Dresselt) 52, („Irische Legende“ von Egk) 146, (Orgelwoche und Gegenwartstheater) 290 — Pforzheim („Albert Herring“ von Britten) 292 — Regensburg („Wovon die Menschen leben“ von Martinu und de Fallas „Dreispiß“) 143 — Stuttgart (Orffs „Antigonae“) 141, (Tage Zeitgenössischer Musik im Süddeutschen Rundfunk) 146 — Tübingen (Musiktage) 259 — Wiesbaden (Maifestspiele) 223, (Uraufführung der Flötenfantasie von Julien-François Zbinden) 224 — Wuppertal (Ballettabend) 79, („Hiob“, „Marsyas“ und „Nachtflug“ von Dallapiccola) 258, (Eröffnung des neuen Opernhauses) 356 — Neue Musik im Rundfunk 118, 151, 183, 231, 262, 360

## Berichte aus dem Ausland

Argentinien, Buenos Aires (Castros „Bluthochzeit“ uraufgeführt) 324 — England, Cheltenham (Festival für zeitgenössische britische Musik) 27 — Finnland, Konzertleben 85 — Frankreich, Paris (Werke von Schönberg und Prokofieff) 148, (3 Konzerte der Saison 55/56) 180, (Festival Lyrique International) 295 — Holland, Amsterdam (Holland-Festival 1956) 325, (Bilthoven (Treffen junger Komponisten) 27 — Italien, Mailand (Waltons „Troilus und Cressida“) 117; Venedig (Biennale) 293 — Österreich, Graz (Allgemeines Musikleben) 177; Linz („Dr. Johannes Faust“ von Reutter) 230; Wien (Opernfest 1955) 55; (Hindemith dirigiert Hindemith) 83, (Zeitgenössisches Kaleidoskop) 174, (Mozartfest) 261, (Festwochen) 297 — Schweden, Stockholm (Weltmusikfest der IGNM) 226, (Neue Musik) 358 — Schweiz, Amriswil (Musikfest des Schweizerischen Tonkünstlervereins) 229; Basel (Menottis „Heilige der Bleeker Street“) 85, (Schoeck-Feier) 179, (Becks „Tod zu Basel“) 261, („Der feurige Engel“ von Prokofieff) 359; Bern (Hindemiths „Mathis“) 179; Zürich („Zaubergerige“ von Egk) 26, (Konzerte zum 60. Geburtstag Paul Hindemiths) 84, („Wozzeck“ von Berg) 117, (Moderne Musik) 178, (Paul Hubers „Requiem“ uraufgeführt) 229, (Junifestwochen) 260 — Spanien, Madrid (Treffen der Jeunesses musicales) 231 — U.S.A., Boston (6. Symphonie von Milhaud und Piston) 86, Louisville (Liebermanns „Schule der Frauen“) 53; New York (Neue Chorwerke) 54, (Allgemeines Musikleben) 230; Festival of American Music 150

## *Blick in ausländische Musikzeitschriften*

22 — 45 — 78 — 111 — 139 — 168 — 217 — 253 — 288 — 318 — 352

## *Blick in die Zeit*

57 — 87 — 233 — 263 — 326 — 361

## *Notenbesprechungen*

58 — 88 — 120 — 153 — 184 — 235 — 299 — 329 — 363

## *Schallplattenbesprechungen*

59 — 90 — 186

## *Notizen*

28 — 59 — 90 — 121 — 155 — 187 — 236 — 265 — 300 — 330 — 364

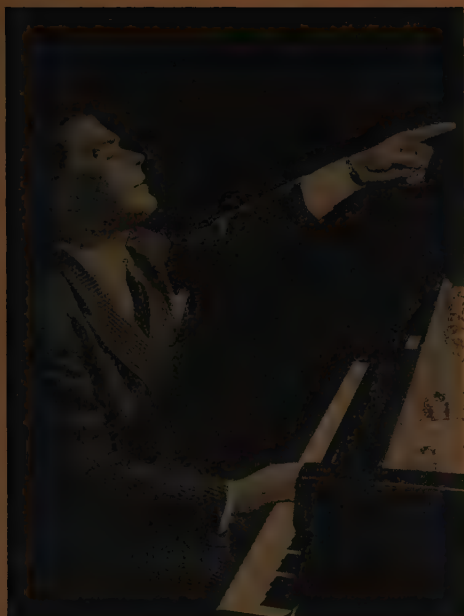
## *Verschiedenes*

Edgar Rabsch an Gottfried von Einem 170 — Brief Ernst Kreneks an Heinrich Strobel 77 — Notenbeilage: Rhythmische Studien für Klavier 154, Neue Musik für Violine solo 234 — Zum 50. Geburtstag Paul Sachers 110

## *Bilder*

Ernest Ansermet 296 — Sven-Erik Bäck 346 — Bartók: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (Wuppertal) 42 — Beckmann: „Saxophon-Stilleben“ 136 — Blacher: „Mohr von Venedig“ (Hannover) 144 — Bläservereinigung des SWF 71 — Karl-Birger Blomdahl 344 — Braunschweiger Kammermusiktage 49 — Chirico: Der große Metaphysiker (Malerei) 209 — Paul Claudel 15 — Dallapiccola: zusammen mit K. A. Hartmann und H. W. Henze 182, „Marsyas“ (Wuppertal) 245 — Donaueschinger Musiktage 320/21 — Katherine Dunham 175 — Egk: zusammen mit Arthur Honegger 22, „Irische Legende“ (Nürnberg) 147, „Zaubergerige“ (Zürich) 184, zusammen mit Heimo Erbse 227 — Sixten Ehrling 353 — v. Einem: „Dantons Tod“ (Bielefeld) 115, „Drei Fabeln von Lafontaine“ (SWF-Fernsehen) 118, „Pas de Coeur“ (Kiel) 181 — Elektronische Musik im WDR Köln 221 — Elektronische Partitur 317 — Heimo Erbse 227 — Andor Foldes 176 — Frankfurter Musiktage 219 — Walter Gieseking 350 — Christl Goltz 56 — Gris: „Stilleben“ 204 — Sheila Guyse 68 — Karl Amadeus Hartmann 182 — Henze: zusammen mit K. A. Hartmann und Dallapiccola 182, Portrait 242, „König Hirsch“, (Berlin) 277, 288 — Hindemith: empfängt die Goethe-Plakette 77, „Neues vom Tage“ (Köln) 82, zusammen mit Rebner und Strobel 109, Gastkonzert in Tokio 154 — Honegger: Porträt 4, bei den Aufnahmen des Honegger-Films 9, zusammen mit Sacher und Lipatti 13, zusammen mit Claudel 15, zusammen mit Strobel 19, Briefautograph 21, zusammen mit Werner Egk 22 — Dore Hoyer 257 — Walter Huston 69 — Jäger (Malerei) 199 — Kandinsky: Gelb-Rot-Blau (Gemälde) 207 — Klee: „Gespräch zu drei“ (Bleistiftzeichnung) 171, Drei Vierer-Segler 210 — Klebe: „Fleurenville“ (Berlin) 281 — Erich Kleiber 80 — Kölner Opernhaus 339 — Sandor Konya 290 — Ingvar Lidholm 349 — Lipchitz: „Harfenspieler“ (Bronzeplastik) 132 — Luigi: Komposition des Leeren 167 — Marini: „Tänzerin“ (Bronzeplastik) 165 — Martin: zusammen mit Ansermet 296, „Der Sturm“ (Frankfurt) 356 — Mascherini: „Tänzerin“ (Plastik) 72 — Matisse: „Orpheus“ (Zeichnung) 36 — Nolde: „Triptychon der Maria Aegyptiaca“ 202 — David Oistrach 225 — Orff: „Antigona“ (Essen) 51, (Stuttgart) 140, empfängt den Musikpreis der Bremer Philharmonischen Gesellschaft 98, „Comœdia de Christi Resurrectione“ (Fernsehen) 179, „Die Bernauerin“ (Düsseldorf) 323 — Pekinger Oper 314 — Helga Pilarczyk 290 — Hilding Rosenberg 341 — Paul Sacher 110 — Hermann Scherchen 169 — Karl Schiske 250 — Arnold-Schönberg-Gedenktafel 104 — Dimitri Schostakowitsch 255 — Mátyás Seiber 46 — Sutermeister: „Der rote Stiefel“ (Luzern) 153 — Stilisierte Menschengestalten (Malerei) 198 — Strawinsky: Portrait 309, Bühnenbild „Apollon Musagète“ (Mailand) 311, „Jeu de cartes“ (Wuppertal) 359 — Heinrich Strobel 18 — Tomasi: „Don Juan de Mañara“ (München) 172 — Tonwerfer 222 — Kopf eines Urrindes (Malerei) 197 — Tibor Varga 46 — Georges Wakhewitsch 296 — Walton: „Troilus und Cressida“ (Mailand) 101 — Franz Waxmann 285 — Wimberger: „Schaubudengeschichte“ (Detmold) 143 — Zadkine: „La terreur“ (Terracotta-Arbeit) 306 — Zimmermann: „Alagoana“ (Essen) 112





SIXTEN EHRLING

der führende schwedische Konzertdirigent und Opernkapellmeister

„Tempo“, London, Herbst 1956.

Analyse des neuen großen religiösen Chorwerks „Amore langueo“ von Howard Ferguson (John Russell). Vergleichende Betrachtung des Musikunterrichtes in Europa und Amerika (William D. Revelli). Studie über den musikdramatischen Aufbau von Prokofieffs Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ (Donald Mitchell).

„The Score“, London, September 1956.

Die Nummer ist dem katalanischen Komponisten Roberto Gerhard gewidmet, der selbst mit Proben aus seinem Schaffen (zwei Skizzen für Klavier und ein Capriccio für Streichquartett) und einer Studie über Zwölftontechnik zu Wort kommt. Weitere, seiner Persönlichkeit und seinem Schaffen gewidmete Betrachtungen haben beigegeben: Norman Del Mar, John Gardner, Roman Vlad, David Drew, Laurence Picken und Donald Mitchell. Das beigegebene Werkverzeichnis wurde von Drew zusammengestellt.

„Mens en Melodie“, Utrecht, September 1956.

Eine Studie über elektronische Musik, unter besonderer Berücksichtigung der im Philips-Laboratorium in Holland ausgeführten Versuche (Wouter Paap).

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, Oktober 1956.

Unter dem Titel „Zwischen Helmholtz und Schönberg“ veröffentlicht der seit langem in Japan als Musik-

pädagoge und Dirigent wirkende deutsche Musiker Klaus Pringsheim Fragmente aus einer größeren Arbeit „Pythagoras, die Atonalität und wir“, die zum großen Teil längst Widerlegtes in sehr polemischer Art wiederkauen; auch die vom Autor vorgetragene eigene neue Theorie des „Septsystems“ wirkt nicht sehr überzeugend. — Sehr bedeutsame Beiträge zum Schaffen Strawinskys steuern bei: Heinrich Lindlar (Bläserchoräle bei Strawinsky) und Willi Schuh (Strawinskys „Canticum sacrum“).

„Atlantis“, Zürich, Oktober 1956.

Das die Ergebnisse einer Rußlandreise des Herausgebers Martin Hürlimann großzügig verarbeitende Heft bringt unter dem Titel „Gegenwartsprobleme des musikalischen Schaffens in der Sowjetunion“ die nur leicht gekürzte deutsche Fassung des Artikels, den Schostakowitsch im Juni 1956 in der „Prawda“ veröffentlichte, und der wegen der Kühnheit, mit der der Komponist an gewissen Mißständen des gegenwärtigen russischen Musiklebens Kritik übte, Sensation erregte. Wir zitieren im folgenden zwei der bedeutendsten Stellen, die die Schlagworte des „Aktuellen“ und „Formalistischen“ betreffen: „Ich glaube, daß die Schuld an diesen Mängeln unserer musikalisch-schöpferischen Umgebung, insbesondere dem Sekretariat des Hauptverbandes der Musiker, zuzuschreiben ist. Hier, in der Praxis der täglichen Arbeit, wurden die Normen und Kriterien der realistischen Kunst zu sehr vereinfacht. Die Regeln, wie weit man den Klassikern zu folgen habe und was im Programm zulässig sei, führten zu einer gewissen Anspruchslosigkeit in bezug auf den künstlerischen Gehalt der Werke. Manchmal wurden rein äußerliche Merkmale, wie zum Beispiel ‚das Aktuelle‘ oder ‚die aktuelle Thematik‘, zu einem Schild, der sie vor den Blicken der Anspruchsvollen bewahrte... Mit Recht kämpft die Partei gegen die formalistische Kunst, die uns fremd ist und Merkmale einer dekadenten bürgerlichen Ideologie aufweist. Aber oft bezeichnet man als Formalismus einfach das, was nicht verstanden wurde oder einem nicht gefallen hat. Dabei darf nur diejenige Kunst als Formalismus gelten, die ideenlos, leer, kalt und leblos ist. Wenn aber das Neuentstandene mit lebendigen Gedanken und Gefühlen verbunden ist, wenn es durch das Suchen nach Wahrheit durchgeistigt wird, dann kann man es nicht als Formalismus bezeichnen.“

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Oktober 1956.

In höchst bemerkenswerten „Bekanntnissen“ des Dirigenten Dimitri Mitropoulos findet sich die folgende interessante Stelle: „Für mich bedeutet ein Genie wie Anton Webern eine überaus wichtige Richtungsänderung in der Musik. Aber wie immer am Beginn ist alles etwas übertrieben, und gerade jetzt befinden wir uns in einer Periode des Fanatismus jener jungen Generation, die unter dem Einfluß dieser Webernschen Umkehr steht. Ich persönlich bedaure es sehr, daß ich nicht mehr jung genug und zu sehr mit der Prä-Webern-Periode beschäftigt bin... Diese überaus interessante neue Richtung braucht Nachschöpfer, die sich ihr ausschließlich widmen können.“

Willi Reich

## Uraufführung von Nonos »Canto sospeso« in Köln

Im Augenblick, da Triumphe der Restauration besonders laut gefeiert werden, gab Luigi Nono, der 32jährige italienische Komponist, das andere Beispiel. Die Uraufführung seiner Kantate „Il canto sospeso“ in der Konzertreihe „Musik der Zeit“ des Westdeutschen Rundfunks, der auch der Auftraggeber des Werkes ist, hinterließ den wohl bedeutendsten Eindruck, den man bisher von einem Konzertwerk der heute jungen Generation mitgenommen hat. Daß der Beifall für den sichtlich ergriffenen Komponisten „überwältigend“ war, mag nicht viel besagen, aber daß er einem kompromißlos radikalen Werk der selbstständigen Klangmaterie galt, dem ersten, das Nono als reine Strukturmusik geschrieben hat, muß über den Augenblick der Aufführung hinaus festgehalten werden. Dies eine Werk würde genügen, die vielumrätselte „Webern-Nachfolge“ endgültig zu legitimieren. Nono hat in dieser halbstündigen Kantate für drei Solostimmen, Chor und Orchester sein bisher Größtes gegeben.

Der Titel des Werkes ist nicht übersetzbar. Das doppel sinnige „sospeso“ heißt sowohl abgebrochen wie schwebend. Und beides ist gemeint. Die kurzen Textfragmente entnahm Nono einer italienischen Sammlung von Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer. Zu dem auch ins Deutsche übersetzten Buch hat Thomas Mann das Vorwort geschrieben. Ein 26jähriger Lehrer aus Bulgarien, ein griechischer Junge von 14 Jahren, ein 40jähriger Schriftsetzer aus Italien, eine 32jährige Deutsche und andere ohne Angabe des Lebensalters, sie pressen das Letzte, was sie vor dem Hinrichtungstod zu sagen haben, in erschütternde Zeilen des Glaubens, der Opferbereitschaft und des Grauens vor dem Ende. Kann man das „vertönen“? Peinlich zu denken, das geschähe mit den herkömmlichen Mitteln expressiver Affektgestaltung, als Schilderung, als Sensationsreportage im Stil von Illustrierten-Großaufnahmen. Vor der Wahrheit des Todes aber zerinnt alle Aktualität, und die letzten Worte, die Haydn unter diesem Titel, die Dallapiccola als Gesänge im Kerker vertont hat, sie sind so aktuell wie ewig zugleich, mit oder ohne historischen Abstand.

Das neunsätzliche Werk enthält sieben Chor- und Solosätze und zwei Orchesterzwischenspiele. Nono deutet die Worte nicht aus, ebensowenig deckt er sie mit einem Musizierstil zu. Vielmehr nimmt er das Wort in die Struktur hinein, und nicht nur das Wort, sondern auch die durch die Stimmen wandernden Silben: das Phonetische wird Bestandteil des „Seriellen“ — das geschieht hier (außerhalb des Elektronischen) zum erstenmal. Und es geschieht so überzeugend, daß die „komponierte“ Vokalfarbe sich zu einem vibrierenden Klangbild, zu einer Objekt gewordenen Musik von metallischer Plastik und höchster Intensität verdichtet. Wie die punktuellen Ansätze der Struktur sich in

Haltetönen fangen, wie die Einsatzabstände der Töne sich verbinden, fast wieder melodisches Kontinuum werden, ohne je einen Augenblick das „Und sie bewegt sich doch“ der bezwungenen Klangmaterie zu verleugnen, und wie schließlich die dissoziierten Elemente sich zur Einheit fügen und zur Form verbinden, zu einer schmerzhaft leuchtenden Form, die etwas eigentümlich Geöffnetes hat, das ist ebenso bedeutend, wie beispielhaft und hat gar nichts mit der frisch proklamierten Webern-Debussy-Synthese zu tun.

Der das Werk erleuchtende und von ihm erleuchtete Dirigent war Hermann Scherchen. In großer Form war auch der von Bernhard Zimmermann einstudierte Kölner Rundfunkchor, der die beispiellosen Schwierigkeiten der Partitur ebenso sicher bewältigte wie die Solisten Ilse Hollweg (Sopran), Eva Bornemann (Alt) und Friedrich Lenz (Tenor). Nonos Kantate stand zwischen den Orchesterstücken op. 10 und op. 6 von Anton Webern. Die sechs Stücke op. 6 hörte man in der Riesenbesetzung der ersten Fassung, die seit der Uraufführung 1913 nicht mehr erklungen ist. Was in diesem Frühexpressionismus schon an proportionierter Struktur steckt, das enthüllt sich erst heute. Und es wurde in Scherchens ingenioser Darstellung überaus deutlich. Eine makellose Wiedergabe von Schönbergs wertvollem und viel zu selten aufgeführtem A-cappella-Chor „Friede auf Erden“ beschloß den denkwürdigen Abend. E.

### Eine neue Funkkantate

Karl Schäfers Kantate „Das Maß der Dinge“ für Sprecher, Solo-Sopran, gemischten Chor und Orchester ist im Auftrage von Radio Bremen entstanden und gelangte hier zur Ursendung. Das nach Versen von Franz Werfel komponierte Werk erwies sich als gehaltvolle Schöpfung. Vortrefflicher Vokalsatz und herbe Lyrik, auch im Instrumentalen (beispielsweise im Dialog von Flöte und Oboe zu Beginn des 2. Stückes, „An den Leser“), sichern der Partitur eingängige Wirkung. Problematisch berührte dagegen die melodramatische Partie des Sprechers, die Carl Nagel von jedem Überschwang loslöste. Bei diesem Bestreben wurde zuweilen die Gefahr einer Isolierung merkbar, die der musikalischen Verschmelzung hinderlich erschien. Immerhin erfuhr die abwechslungsreich gegliederte Folge der einzelnen Kantatenabschnitte durch jene rezitatorische Einfügung eine straffende Akzentuierung („Der Krieg“). Der vom Komponisten geleiteten Wiedergabe dienten Lucia Morenni-Hegmann (in dem ausdrucksvoll gesungenen Sopran-Solo), der ausgezeichnete Osnabrücker Kammerchor und das einfühlsam musizierende Radio-Bremen-Orchester. L. R.

DAS NEUE WERK für Kammerorchester  
FORTNER - KRENEK - GENZMER - HINDEMITH

Edition Schott



## Ovationen für Reutter und Malipiero im Südwestfunk

Zweieinhalb Wochen nach der zwölffachen Donau-eschinger Premiere stellte der Südwestfunk der Öffentlichkeit bereits weitere Novitäten vor, diesmal im eigenen Haus auf der Baden-Badener Funkhöhe am Fremersberg. Hans Rosbaud, wie immer ingenieuser Spiritus rector seines glanzvollen Orchesters, machte sich zum Anwalt zweier Kompositionen, die beide der Gattung des Tripelkonzerts neue Möglichkeiten abgewinnen. Bei Hermann Reutters uraufgeführtem Concerto grosso „Aus dem Hohenlied Salomonis“ wird die Neufassung des Begriffs durch vokal-instrumentale Mischung des Solo-Concertinos erreicht; Gian Francesco Malipiero gewinnt der Idee des „concertare“ in seinen vier „Fantasie concertanti“, die zum erstenmal in Deutschland gespielt wurden, mit einem unkonventionellen Formplan interessante Perspektiven hinzu.

Die Anregung zu seinem jüngsten Werk verdankt Hermann Reutter dem Lore-Fischer-Trio, dem er selbst — mit der Altistin Lore Fischer und dem Bratscher Rudolf Nel zusammen — als Pianist angehört. Daraus ergibt sich die besetzungsmäßige Anlage: der von der Altstimme vorgetragene Text wird durch die beiden Soloinstrumente in fließenden Bewegungskontrapunkten gestützt, expressiv ausgedeutet, zuweilen auch illustrativ untermauert. Zur weiteren Intensivierung des kontrastreichen Formablaufs dient der vielfältig differenzierte und kammermusikalisch geführte Klangkörper eines romantisch großbesetzten Orchesters, das als Träger des thematischen Materials eine Erweiterung des klangfarblichen Spektrums bewirkt und zur dramatischen Akzentuierung herangezogen wird.

Die substanzreichsten Abschnitte des Werkes liegen bei den lyrisch versponnenen Partien. Hier bilden sich aus der sensiblen und zartfarbigen Mischung orchesterlicher Klangvaleurs, aus weitbogig gespannter Kantilenenbildung, sorgfältig modellierter Deklamation, nicht zuletzt aus einprägsam geführten Dialogen zwischen Alt und Bratsche atmosphärische Verdichtungen voller Poetik und reizvoller Irrealität. Der so entstehende Ausdrucksbereich ist trotz schweifender Tonalität und Kirchentonartlichkeit im Grunde romantisch, die Klangsphäre kultiviert verhaltener Neopressionismus. Bewegte Teile mit heftigen Rhythmen, Quintenmixturen und scharf dissonierenden Klängen — Einflüsse der Neuen Musik aus ihrer „goldenen Zeit“ — stehen ihnen oft unvermittelt gegenüber. Im ganzen ein etwas zwiegesichtiges Werk, das seinen stilistisch vielsträhligen künstlerischen Standpunkt mit Ernst, wenn auch nicht immer mit gleichmäßig anhaltender Überzeugungskraft vertritt.

In Strawinskys Konzert für zwei Klaviere stehen vier Variationen. Sie sind keine Veränderungen über ein Thema, sondern auf ein Thema hin. Strawinskys italienischer Altersgenosse Gian Francesco Malipiero hat für seine „Fantasie concertanti“ eine ähnlich geistvolle formale Lösung gefunden. Das viersätziges Werk erweist sich als planvoll angelegte Entwicklung auf die Kadenz des Schlusssatzes hin, bei der die Soloinstrumente (Violine, Cello, Klavier) zum Trio zusammentreten. Die Formidee ist zwingend: auf einen reinen Streichersatz in Concerto-grosso-Manier folgen drei Konzertstücke für je eines der Soloinstrumente; ihre Hauptthemen bilden das kontrapunktisch ver-

knüpfte Material der virtuosens Kadenz. Die nahtlose Mischung von Freiheit und Bindung, die sich in dieser formalen Konzeption äußert, kennzeichnet auch die Struktur der Einzelsätze. Dem Gattungsbegriff der Fantasie entspricht ihr locker gefügter, subjektiv geordneter Aufbau, der mit thematischen Metamorphosen und variierten Reprisen arbeitet und ständig improvisatorisch wirkt. Doch setzt Malipiero diesem freizügigen Element ein wirksames Korrektiv in den Gesetzen kanonischer Imitation, die die Faktur aller Sätze maßgebend bestimmen. So entsteht eine noch im geringsten Detail herrschende Balance des Gegensätzlichen, in deren eleganter Ausgewogenheit sich reife Erfahrung und Meisterschaft bestätigen. Stilistisch sind die Fantasien ein Werk der schöpferischen Renaissance, eine Erneuerung des italienischen Frühbarocks, ohne vordergründige Stilkopie kraft verwandelter Geistigkeit in die Sphäre eines neuen, gegenwärtigen Personals und Zeitstils gehoben. Ausgangspunkt der kompositorischen Gestaltung ist der Zug melodischer Linearität, deren Spannungstendenzen mit kraftvollen rhythmischen Energien gepaart und verstärkt werden. Das Ergebnis ist eine plastisch modellierte Thematik voll Charakter und Eigenart, Ausdruck einer ganzheitlichen Persönlichkeit, die diese Ganzheit in der kombinierten Finalkadenz manifestiert.

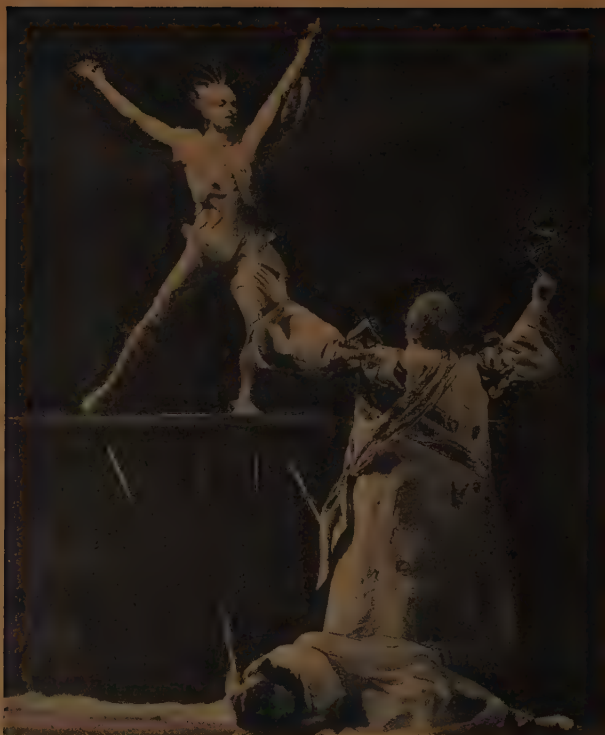
Beide Wiedergaben wurden durch die Anwesenheit ihrer Schöpfer autorisiert. Das Lore-Fischer-Trio hob „sein“ Concerto grosso selbst aus der Taufe, die anspruchsvollen Solopartien der Fantasien meisterten Ludwig Bus, Violine, Anton Käsmeier, Cello, und Maria Bergmann, Klavier. Die Werke fanden anhaltenden Beifall.

Josef Häusler

### „Nachtflug“ und „Arlecchino“ in Hannover

Auch der Eindruck der hannoverschen Erstaufführung des Einakters „Der Nachtflug“ von Luigi Dallapiccola nach dem Roman von Saint-Exupéry ist so nachhaltig, daß man wünschen möchte, dieses im Jahre 1930 auf dem Flughafen von Buenos Aires spielende Stück möge Eingang in viel mehr deutsche Opernspielpläne finden als bisher. Vielleicht werden manche denken, in unserem Zeitalter, da die Menschen die Nachtfalke in den bombardierten Großstädten von der grausamsten Seite kennengelernt haben, verliere diese Schilderung aus der heroischen Anfangsepoche der Luftfahrt, wie sie dieser Oper zugrunde liegt, an Interesse. Das Gegenteil ist der Fall. Die menschliche Seite dieses Dramas ist es, worum es Dallapiccola geht, und deshalb vermag der phantastische Traum vom Abenteuer eines Pioniers der Lüfte auch so tief zu ergreifen.

Die Aufführung in Hannover, unter der geistig erfüllten, sehr prägnanten Regie Peter Eberts und unter der feinnervigen, von der Klangsprache Dallapiccolas tief angerührten Musikleitung Johannes Schüllers war in hohem Maße dazu angetan, die Kühnheiten des Werkes den Opernfreunden nahezubringen. Theo Zilliken vergaß hinter seiner unnachgiebigen, auf den ersten Blick unmenschlich erscheinenden Betonung der Füh-



Deutsche Erstaufführung von Frank Martins  
„STURM“ in Frankfurt;  
Rainer Köchermann (Ariel)  
Gustav Neldinger (Prospero)  
Anny Schlemm (Miranda)

rernatur des Rivièrè nicht, das menschlich zwingende Anliegen der Rolle hervorzukehren. Walter Schneemann (Funker) gab der Übermittlung des Funkspruchs vom Flieger Fabien erschütternde Eindringlichkeit. Herta Wilfert wirkte in der Rolle der Frau Fabien sehr beherrscht; die gesteigerte Empfindsamkeit ihres Dialogs mit Rivièrè war ein Höhepunkt des Abends.

Nach diesem faszinierenden modernen Stück sollte Busonis theatrales Capriccio „Arlecchino“ mit seiner geistvollen, noch heute, nach 40 Jahren, lebendig wirkenden Musik die nötige Entspannung bieten. Rudolf Schulz hatte diesem Possenspiel, dessen Libretto (vom Komponisten selbst) nicht die gleiche Lebenskraft besitzt wie die Musik, einen köstlichen szenischen Rahmen gegeben: ein pittoreskes, buntscheckiges Bühnenbild mit einem verspielten, gleichsam dem Puppenspiel nachempfundenen Szenarium der italienischen Stadt Bergamo, wie man es sich witziger, luftiger und duftiger kaum denken kann.

Daß der Eindruck der Aufführung, die einer „Ausgrabung“ gleichkommt (denn dieser „Arlecchino“ wird selten aufgeführt), trotzdem schwach blieb, lag an der viel zu marionettenhaften Auffassung des Spiels. Die grotesk-tiefsinnig gemeinte Angelegenheit zündete überhaupt nicht. Die Schuld lag gewiß nicht an Schülers durchsichtiger, klangbewußter musikalischer Leitung. Der Regisseur Ebert aber ließ in entscheidenden Ensembles so viel Langeweile aufkommen, daß die Fabel von dem geprellten, Dante lesenden, vergeb-

lich auf seine entführte Frau wartenden Schneider Matteo über eine alberne, recht gezwungen wirkende Note nicht hinauskam.

Erich Limmert

Eröffnung mit Hindemiths „Mathis“

## Das neue Wuppertaler Opernhaus

Zur Eröffnung des neuen Opernhauses in Wuppertal hatte der Intendant Helmut Henrichs ein modernes Werk, nämlich Hindemiths Oper „Mathis der Maler“, aufs Programm gesetzt. Und nicht nur aufs Programm gesetzt, er hat es auch durchgesetzt gegen den Widerstand konservativer Kreise, die es lieber mit dem klassischen Repertoirewerk halten, mit jener „Entführung aus dem Serail“, die dann als zweites Werk im neuen Haus in Szene ging. Die sogenannten musikalischen Weltanschauungen stießen aufeinander und hoben sich gleichzeitig wieder auf, allenfalls mit dem kleinen chronologischen Rest, daß eines der beiden Werke nun den Anfang machen mußte. Gewitzte Kritiker haben diesen Prioritätsstreit symbolisch gedeutet: als Zeichen für den kompromißreichen Zustand zwischen Alt und Neu, in dem sich nun das neue Haus in Wuppertal auf dem Platz des alten Barmer Stadttheaters präsentiert. Was der Bombenkrieg vom alten Theater übriggelassen hatte, war noch so viel Bau-



substanz, daß es den Wuppertaler Stadtvätern geraten schien, von einem Neubau abzusehen und das Vorhandene auszuwerten. Ein gewisser Mangel des Hauses ergab sich aus der Gebundenheit an die gegebenen Abmessungen: die Enge der Treppen, Umgänge und Foyers schafft Kontakte der Tuchfühlung, die man weniger schätzt. Der moderne Theatersaal wirkt mit dunklem Palisandergrund, hellen Sesseln und seitwärts abgetreppten Ranggondeln weiträumiger, als die Zahl der 850 Sitzplätze vermuten läßt.

In Wuppertal ist man von einer großen Behelfsbühne auf die große Bühne im neuen Haus umgezogen. In dessen sind die räumlichen Voraussetzungen nicht dieselben. Das Publikum staffelt sich nicht mehr in die Tiefe, sondern sitzt jetzt in einem breiten Oval und viel näher vor der Bühne. So hatte bei der Mathis-Premiere der Bühnenbildner Heinrich Wendel einiges zu schaffen, um den Raum zu füllen. Nicht mit Versatzstücken und Requisiten, sondern mit jenen unsichtbaren Raumbeziehungen, aus denen sich die Atmosphäre eines Bühnenbildes ergibt. Der Spielleiter Georg Reinhardt hielt die Aufführung in guter, konventioneller Opernform — die radikal andere Lösung, die der Abstraktion und Stilisierung, wäre bei Hindemiths musikdramatischem Hauptwerk einmal dringlich zu erproben. Überraschend gut das Ensemble mit dem menschlich bewegenden Mathis von Karl Wolfram, dem Kardinal Albrecht von Arthur Sergi und der Regine von Käthe Maas. E.

## Deutsche Erstaufführung von Frank Martins „Sturm“

Mit dem Tristan-Stoff seines „Vin herbé“, den Oratorien „In terra pax“ und „Golgatha“ sowie mit der Vertonung von Rilkes „Cornet“ hat Frank Martin sein Schaffen unter Gesichtspunkte gestellt, die dem jeweiligen Einzelfall eine allgemeingültige Bedeutung geben. In seiner ersten Oper, die so zu bezeichnen Martin mit der Umschreibung „Ein Zauberspiel“ umgeht, ist er noch einen Schritt weitergegangen. Er hat die nur ganz unwesentlich gekürzte Schlegelsche Übersetzung von Shakespeares „Sturm“ in Musik gesetzt und verlangt von seinen Darstellern, daß sie nicht Oper singen, sondern Shakespeare spielen, was eine Forderung ist, die zu erfüllen stets ein Wunschtraum bleiben muß.

Die Form der Gesangsoper ist dadurch vom Komponisten selbst ausgeschlossen worden, und der Begriff des musikalischen Theaters deckt sich bei dem neuen Werk nicht mit der Komposition. Gegen den Vorwurf der Maschinenkomödie mit musikalischer Untermauerung protestiert aber der strenge Kunstverstand, der wache Intellekt und die Ambition des Komponisten, dem Heiter-Tiefsinnigen, dem Leichtfüßigen und dem Bedeutungsvollen eine Gleiches anstrebbende Musik beizugesellen. Die Absicht merkt man wohl, allein es fehlt die Wirkung.

Was in der Erinnerung nach der Aufführung haften bleibt, ist die Bekundung einer wäherischen und feinsinnigen Natur. Wie in jedem anderen Werk Martins verrät die Partitur wieder den klug alle Mittel seines Handwerks nutzenden Künstler. Sie bezeugt das Fingerspitzengefühl eines stets noblen und immer ge-

schmackvollen Komponisten und weist seinem Werk einen Ehrenplatz ein in der Nachfolge spätimpressionistischer Kunst. Unter der Einwirkung des Stoffes ist die Ausdrucksskala Martins sogar weiter, seine Sprache reicher und plastischer geworden. Durch das Gesetz der Vorlage wird sie jedoch um ihre eigentliche Wirkung betrogen. Denn: um die verschiedenen Zeitbegriffe im Ablauf des Wortes und der Musik einander zu nähern, sieht sich Martin gezwungen, auf lange Strecken sich eines lyrisch-variösen Rezitativs zu bedienen, das die Aktivität des Spieles lähmen muß und das die dem Stücke innewohnende Lebendigkeit und Theatralik verlorengehen läßt. Das wird besonders deutlich durch den Gegensatz der Rüpel-Szenen, die zwar, voller Geist und Witz, Jazz, Orff-Ton, Strawinsky-Spiel und Zwölftonmusik zitieren und persiflieren, aber sich nicht mit der anderen Musik mischen, wie es bei der Wortkunst Shakespeares der Fall ist. Sie sind Fremdkörper in einem kunstgewerblichen, edlen und ästhetischen musikalischen Spiel, die ein sorgsam wägender Geist mit viel Bemühen, aber geringem Erfolg in das Gesamtgefüge einzubauen versucht hat.

Die deutsche Erstaufführung an den Städtischen Bühnen in Frankfurt zog die Konsequenzen daraus, indem sie die Wiedergabe ganz auf die Ergötzung des Auges und des Ohres stellte. Hans Hartleb als Regisseur und Hein Heckroth als Bühnenbildner versetzten das Traumspiel in eine durch gegenstandslose Malerei gekennzeichnete Fabellandschaft, die von einer durch Stahlrohr-Konstruktionen getragenen Laufsteg-Spirale durchschnitten wurde und das Irreale ebenso real werden ließ wie die sorgsame Deutung der Musik durch Felix Prohaska oder das Ensemble der Künstler der Frankfurter Oper, das um Gustav Neidlinger als Gast erweitert wurde.

Wo sich Shakespeares Konzeption mit Martins Komposition deckt, wie in der Übertragung der Rolle des Ariel an einen Tänzer (Rainer Köchermann) und seiner Stimme an einen im Orchester postierten Chor oder in dem Ballett des 8. Bildes, zeigte sich der einzig mögliche Weg der Musikalisierung eines Shakespeare-Stückes: durch eine sparsame und gelegentlich verwendete Bühnenmusik.

Albert Rodemann

## Lasalle-Quartett spielt Leon Kirchner

Mit dem Lasalle-Quartett aus New York kam nicht nur ein bemerkenswertes Kammermusik-Ensemble zum erstenmal nach Deutschland, sondern auch eine beachtenswerte Komposition: das Streichquartett des jungen Leon Kirchner aus dem Jahre 1949. Dieser amerikanische Komponist, geboren in Brooklyn, gehört in die Generation der heute dreißigjährigen Musiker und ist ein Schüler von Schönberg und Bloch. Er trat bisher mit Kammermusikwerken vor die Öffentlichkeit, kürzlich auch mit einem Klavierkonzert, das in New York erfolgreich uraufgeführt wurde. Sein im Streichquartett vertretener stilistischer Standpunkt wäre etwa zwischen Schönberg und Webern zu bestimmen. Aber trotz mancher Anklänge spürt man eine starke eigene Kraft, eine durchaus persönliche Mitteilungsfähigkeit. Das viersätziges Werk hat eine besondere Proportion: ein Adagio in der Mitte und ein gleicher Satz als Finale. In diesen langsamen

Sätzen zeigt sich der Komponist am nachhaltigsten in seiner Wirkungsmöglichkeit: konzentriert, intensiv im Ausdruck, überzeugend in der Gestaltung. Zwischen die Adagio-Sätze schiebt sich ein „Divertimento“, dessen Charakter rudimentär erscheint, sich aber, durch die Diktion nämlich, mit den anderen, aus einem zeitnaheren Bewußtsein konzipierten Sätzen zusammenzuschließen vermag.

Ein Wort gebührt noch dem Lasalle-Quartett, das auf der Durchreise zwischen der Schweiz und Schweden für Bandaufnahmen im Südwestfunk und für ein Konzert in der Kranichsteiner Musikgesellschaft in Darm-

stadt Station machte. Eine Welttournee, die durch den Fernen und Nahen Osten geführt hatte, war dem Europa-Besuch vorausgegangen. Den Namen „Lasalle“ haben die Herren Levin, Meyer, Kamnitzer und Kirstein der Straße entnommen, in der ihre gemeinsam besuchte Schule zu New York lag. Sie hießen dort nur die „Lasalle“-Leute. So wurde der Quartett-Name des Ensembles geboren, dem wir hervorragende Interpretationen des Webern- und des 3. Schönberg-Quartetts sowie die Begegnung mit dem jungen Leon Kirchner zu verdanken haben.

Wolf-Eberhard von Lewinski

## Berichte aus dem Ausland:

### Stockholm und die Neue Musik

Wenn auch die moderne Musik etwas verspätet nach Schweden gekommen ist, gleicht ihre Stellung doch der in vielen anderen Ländern. Komponisten, die mit dem einen Fuß in der Spätromantik stecken oder dem Neoklassizismus verschworen sind, haben allmählich Zugang zu den größeren Konzertinstitutionen gefunden. Ihre radikaleren Kollegen dagegen sind erst in den allerletzten Jahren anerkannt, ja, in gewissen Fällen immer noch auf besondere Vereinigungen für die Neue Musik angewiesen. Der Rundfunk hat eine entscheidende Rolle für diese verbesserten Bedingungen gespielt, aber mit der Pionierarbeit hat der Sender nicht begonnen.

Zuerst erschien die schwedische IGNM-Sektion mit einer Reihe von 20 Kammermusikkonzerten, die ziemlich regelmäßig auf die Saisons 1924–1930 verteilt waren. Dort wurden Schönberg und Alban Berg, Hindemith und Strawinsky, Milhaud und Honegger, Carl Nielsen und Hilding Rosenberg gespielt. Unter der Leitung von Vaclav Talich wurde auch in Stockholms Konserthörsning Neue Musik in regelmäßigen Abständen aufgeführt. Von einem Durchbruch der modernen Tonkunst in diesen Jahren kann aber nicht die Rede sein. Es handelt sich hier vielmehr um eine Pionierleistung, die heute selbst in den Fachkreisen Stockholms wenig bekannt ist, und an die man sich kaum noch erinnert. Das Interesse von seiten des einfachen Mannes — Berufsmusiker mitgerechnet — kann also nicht sehr groß gewesen sein.

Nach einer Pause von drei Jahren wurde die IGNM-Konzertreihe 1933 durch die Kammermusikvereinigung „Fylkingen“ ersetzt, eine Vereinigung, die anfangs nach ziemlich gemäßigten Richtlinien arbeitete. Außer den damals jungen schwedischen Komponisten, vor allem Dag Wirén und Gunnar de Frumerie, wurde nur ausnahmsweise problematische Musik, z. B. Hindemiths op. 11, gespielt. Die Einstellung war auf jeden Fall eindeutig neoklassizistisch. Als „Fylkingen“ nach dem Zweiten Weltkrieg von der Generation der Vierzigjährigen übernommen wurde, verwandelte sich die Vereinigung schnell in ein Experimentierforum, das

im übrigen stark mit der IGNM liiert war. Blomdahl, Bäck, Lidholm, Hans Leygraf, Ingmar Bengtsson, Claude Genetay, Bo Wallner, Nils L. Wallin, Bengt Hambraeus, Gunnar Bucht und Knut Wiggen gehören zu denen, die gewirkt haben oder noch wirken.

Die Schönberg-Schule nimmt jetzt eine überragende Stellung in den Programmen ein. Webern, Seiber, Dallapiccola, Messiaen, Nono, Stockhausen und Boulez gehören zu den Namen, die regelmäßig wiederkehren. Von größeren Werken, die während der letzten Jahre aufgeführt wurden, können Strawinskys „Les Noces“ und „L'histoire du Soldat“ (als Marionettentheater) genannt werden, ferner Frank Martins „Zaubertrank“ und Moses Pergaments Kammeroper „Das Geheimnis des Himmels“ (nach einem Schauspiel von Pär Lagerkvist). Besondere Programme waren der konkreten und der elektronischen Musik gewidmet. Es versteht sich von selbst, daß die moderne skandinavische Musik eine zentrale Stellung einnimmt. Es gibt kaum ein bedeutendes schwedisches Kammermusikwerk, das nicht im Rahmen der Vereinigung uraufgeführt worden wäre. Fartein Valen, Klaus Egge, Vagn Holmboe und Niels Viggo Bentzon sind die meistgespielten Komponisten aus den anderen skandinavischen Ländern.

Da dieses ganze Repertoire zum überwiegenden Teil von schwedischen Musikern aufgeführt wurde, hat „Fylkingen“ in hohem Maß dazu beigetragen, die Kenntnis der Neuen Musik zu vertreten und das Niveau kammermusikalischer Aufführungen zu heben.

Hier soll nur daran erinnert werden, daß der von Eric Ericson geleitete Kammerchor — der spätere Radiochor — eine ganze Reihe von Werken in den Konzerten von „Fylkingen“ uraufgeführt hat und daß die Kyndel- und Grünfarb-Quartette, Elisabeth Söderström, Hans Leygraf, Sixten Ehrling und Herbert Blomstedt zu den regelmäßigen Mitarbeitern zählen.

Vor drei Jahren erwuchs „Fylkingen“ eine Parallele auf symphonischem Gebiet in der Veranstaltungsreihe „Nutida Musik“ (Moderne Musik), für die Radiotjänst und Stockholms Konserthörsning gemeinsam die Verantwortung tragen. Die Zielsetzung ist hier im großen





Strawinskys „Jeu de cartes“ an den Wuppertaler Bühnen

und ganzen dieselbe wie bei „Fylkingen“. Zu den am stärksten beachteten Konzerten gehören der Webern-Abend Hermann Scherchens und die vielumstrittene und bejubelte Aufführung von Vareses „Wüsten“ durch Bruno Maderna. Auch Orffs „Carmina Burana“ und Seibers „Ulysses“ waren hier zu hören. Andere Namen, die auf den Programmen standen, sind Fortner, Hartmann, Berg, Petrassi, Liebermann und Fricker, auch Bartók, Hindemith und Strawinsky und eine Reihe schwedischer Komponisten unserer Zeit.

Natürlich braucht man nicht nur die Sonderreihen zu besuchen, um moderne Musik zu hören. Namen wie Strawinsky, Bartók, Hindemith, Rosenberg, Britten und Honegger haben seit langem ihren festen Platz im schwedischen Standardrepertoire. Interessant ist, daß „Fylkingen“ und „Nutida Musik“ das allgemeine Konzertleben Stockholms, das sich in einer traditionellen Richtung bewegt, überhaupt nicht beeinflusst haben.

Nur gelegentlich hat man sich in Stockholm für die moderne Oper eingesetzt. Das Königliche Theater will in dieser Saison u. a. Bergs „Wozzeck“, Rosenbergs neue Oper „Das Porträt“ (nach einer Novelle von Gogol) und Blomdahls Ballett „Sisyphos“ herausbringen. Hindemith, Liebermann, Sutermeister und Orff kamen im Repertoire der letzten Jahre vor, ebenso Ballette von Strawinsky und Dallapiccola.

Noch einer Institution muß hier gedacht werden, nämlich des „Radiotjänst“. Sowohl finanziell wie künstlerisch ist der schwedische Rundfunk ein unschätzbarer Faktor, vor allem durch sein „Nattövnings“ (Nachtstudio) und durch seine Kompositionsaufträge für Hilding Rosenberg (z. B. der große Oratorienzyklus

„Josef und seine Brüder“), Lars-Erik Larsson, Dag Wirén, Sven Erik Bäck und Karl-Birger Blomdahl. Ferner macht sich der Rundfunk durch den hohen Anteil Neuer Musik in den gewöhnlichen Konzertveranstaltungen sehr verdient. Ein Projekt, dessen Resultat sich vorläufig noch nicht übersehen läßt, ist eine Reihe von Opernaufträgen, welche die Theaterabteilung vergeben hat.

Im allgemeinen läßt sich über die Situation in Schweden folgendes sagen: das Interesse für die moderne Musik ist während des letzten Jahrzehnts in ständigem Wachsen begriffen. Die modernen Klassiker sind heute ebenso beliebt und respektiert wie die „gewöhnlichen“ Klassiker. Wenn es sich um radikalere Strömungen handelt, folgen der Aufführung oft lebhaft Debatten. Vom internationalen Standpunkt aus gesehen, hat das schwedische Musikleben noch nie ein so aktuelles Gepräge gehabt wie heute.

Josefson

## Schwarze Magie auf der Opernbühne

Die Idealisierung realer Vorgänge durch die Magie der Musik gehört zum Wesen der Kunstgattung „Oper“; ungewöhnlich ist aber ein Fall, in dem magische Manipulationen selbst zum Gegenstand einer Opernhandlung gemacht werden und durch die Musik mystische Verklärung erfahren. Dies geschieht in der 1919/1923 nach einem Roman von V. J. Brjusow entstandenen Oper „Der feurige Engel“ von Serge Prokofiew, die vor kurzem am Stadttheater in Basel ihre deutsch-

sprachige Erstaufführung erlebte. Die im Deutschland des 16. Jahrhunderts spielende Handlung zeigt den Leidensweg der tragischen Frauengestalt Renata, die, von Teufelsspuk genarrt, einen ihr in früher Jugend erschienenen feurigen Engel in allen möglichen dämonischen Gestalten sucht und erst am Schluß, nach einem wahren, von ihr in einem Nonnenkloster erregten Hexentreiben, erkennt, daß die erträumte Lichtgestalt einem ihr in bedingungsloser Liebe ergebenen jungen Ritter zugehört, der sie vom Flammentod, zu dem sie die Inquisition verdammt, zwar nicht zu retten vermag, ihr aber die Gewißheit einer Vereinigung im ewigen Leben spendet.

Man ist zunächst erstaunt, einen solchen romantischen religiösen Stoff von einem so sarkastischen Künstler wie Prokofieff „unter Musik gesetzt“ zu sehen; die Art der Vertonung zeigt aber, daß Prokofieff seinen Stilprinzipien durchaus treugeblieben ist. In harten, nur an wenigen Stellen lyrisch aufgelockerten Zügen

schildert er vor allem die Einwirkung der teuflischen Kräfte auf das Schicksal der Renata, die wohl die anspruchsvollste Frauenrolle der ganzen Opernliteratur darstellt. Sie ist fast ununterbrochen auf der Bühne und hat nicht nur Gesangslinien von geradezu unverstellbarer Spannweite und Intensität zu gestalten, sondern auch im Spiel eine seelische Gespaltenheit zum Ausdruck zu bringen, die das Können der meisten Opernsängerinnen wohl übersteigt.

Aus diesem Grunde ist das Werk wahrscheinlich bisher kaum aufgeführt worden. Die zwei bisherigen Darbietungen — 1954 konzertant in Paris und 1955 szenisch in Venedig — hatten vorwiegend experimentalen Charakter. Die von Hermann Wedekind inszenierte und von Silvio Varviso dirigierte Basler Aufführung hatte in Ingeborg Felderer eine ideale Vertreterin der weiblichen Hauptrolle, so daß die Premiere zu einem künstlerischen Ereignis von weittragender Bedeutung wurde.

Willi Reich

## Neue Musik im Rundfunk

### Funkoper und Fernsehoper

Der verdienstvolle Funkopern-Zyklus des Süddeutschen Rundfunks, den Werner Illing ebenso überlegt wie sachkundig betreut, wurde mit Everett Helms „Belagerung von Tottenburg“ erfolgreich fortgesetzt. Die Bezeichnung „komische Oper“ deutet bereits darauf hin, daß die Autoren (Textbuch und Idee stammen von Kurt Kusenberg) ihr Werk sozusagen auf Zuwachs gearbeitet haben: auch diese Oper soll einmal den Weg auf die Bühne finden. Man mag es dabei grundsätzlich beklagen, daß rein wirtschaftliche Gegebenheiten das Entstehen völlig der neuen Gattung angepaßter Partituren fast ausnahmslos verhindern. Immerhin wird man Everett Helm gern bestätigen, daß er dem Funk hier keine reine Bühnenfassung aufgezwungen hat, sondern im Verein mit dem kräftigen Roststift handhabenden Regisseur Werner Illing den Bedürfnissen des Mikrophons und des gesamten Hörraums weitgehend zu entsprechen suchte. Dramaturgisch gesehen darf man sogar behaupten, daß diese Arbeit dem Funk stärker zuneigt als der Bühne; zumindest wird man für die Bühnenfassung den rein anekdotischen Handlungskern stark erweitern und zumal am Schluß eine zwingendere dramatische Entwicklung finden müssen. Die Story selbst — sie erschien ursprünglich in der „Neuen Zeitung“ — berichtet von einer mittelalterlichen dröle de guerre und hat eine pazifistische Grundtendenz. Freilich sind es die alten Leiden der Landsknechte — den Sold und die Verpflegung ist der Kaiser wieder einmal schuldig geblieben —, die die Belagerer von Tottenburg zur Selbsthilfe greifen lassen. Während man am Tage höchst kriegerisch vor den Mauern der Stadt auf Posten steht, schleicht man sich nachts durch ein geheimes Pfortchen hinein und läßt es sich zusammen mit den netten Bürgerstöckern bei Speise und Trank wohl sein. Nicht nur der tumbe Landsknecht treibt das so. Der Bürgermeister bekommt es sogar fertig, den „feindlichen“ Feldobristen in den Sold der Stadt

zu nehmen, und die Schneider der Stadt machen Überstunden, um die neuen grünen Uniformen anzufertigen. Der Adjutant des Obristen hat nichtsahnend mit der Verständigung auf seine Weise begonnen. In einem Gärtchen vor der Stadt trifft er sich mit Agnes, der Tochter des Bürgermeisters, die er für eine einfache Magd hält. Als er sich verleiten läßt, durch die geheime Pforte das Städtchen zu betreten, muß auch er bemerken, was hier vor Tottenburg eigentlich gespielt wird. Aber bei ihm gibt es einen gewaltigen Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, in den zu allem Unheil ein scharfmacherischer Leutnant aus dem kaiserlichen Feldlager hineinplatzt. Dieser wilde Heldenklau zieht mit seinen paar Leuten einen tollen Wirbel auf und befiehlt den sofortigen Sturm auf die belagerte Stadt. Die Landsknechte setzen sich auch wirklich in Bewegung, aber vor den Toren der Stadt gibt es dann doch eine fröhliche, nunmehr ganz offene Verbrüderung.

Die Partitur Everett Helms bedeutete für den Kenner dieses Malipiero-Schülers eine gewisse Überraschung. Von der Art seines Lehrers hat er sich auf jeden Fall ziemlich deutlich abgewandt, es sei denn, man schreibt die Neigung zu weitausschwingender melodischer Linienführung und die Durchsichtigkeit der Instrumentation dem Einfluß des Meisters von Asolo zu. Charakteristisch ist nun die volkstümlich-schlichte, streng tonale Führung der Gesangsstimme, die gelegentlich fast zu simpel wirkt. Ihr ist jedoch ein sehr durchsichtig gearbeiteter, frei-tonaler Orchestersatz unterlegt, der sich aber nirgends so weit in den Vordergrund drängt, daß die Verständlichkeit des Wortes gefährdet würde. Im übrigen zeigt sich, daß der Komponist, der unserers Wissens bisher nur ein Bühnenwerk geschaffen hat, im wesentlichen Lyriker ist. Höhepunkte sind hier die Szene der Agnes im Garten („Ich ahne, ich spüre, daß wir zueinander gehören“), das anschließende Duett („Der Krieg entzweit, die



Liebe eint“) und das Schlußduett der beiden Liebenden. Auch das Soldatenlied „Die reiten, habens gut“ wird ganz verhalten ins Lyrische umgebogen: „Landsker will schlafen“. Die chansonhaft, also nicht madrigalesk durchgezeichneten Chöre gipfeln in dem witzigen „Concerto bestiale“ der sich langweilenden Belagerer, dem frischen Spottlied der Tottenburger und dem Chor der Antreiber „Schleifen muß man stumpfe Messer“. Gerade Stellen wie diese zeigen jedoch, daß Sarkasmus und ironische Persiflage nicht Helms Stärke sind; hier ist schon Busoni in seinem „Arlecchino“ weiter gegangen. Alles in allem eine Oper, die volkstümliche Sangbarkeit und damit auch die Verständlichkeit des Textes in den Vordergrund stellt, aber jeder Primitivität durch den geistvoll behandelten Orchestersatz aus dem Wege geht. Die Stuttgarter Aufführung gewann durch die zügige musikalische Leitung von Hans Müller-Kray, die Chorleitung Hermann Josef Dahmens und durch ausgezeichnete solistische Leistungen mit Franz Fehringer und Hetty Plümacher an der Spitze.

Harry H. Voge und sein Komponist Cesar Bresgen, die Autoren der im Deutschen Fernsehen aus Hamburg urgesendeten Kurzoper „Ercole“, waren sich von vornherein über den skizzenhaften Charakter ihres Unternehmens klar. „Studien für die noch zu findende Großform“ sollte dieser „Telefilm“ von nur 209 Takten sein, gleichsam also eine in das neue Medium übertragene „Minutenoper“ Milhaudscher Prägung. Das ursprünglich in italienischer Sprache verfaßte Libretto spielt auf einem Ozeandampfer und bewegt sich um den Knaben Ercole, der als handelnde Person nicht auf dem Bildschirm erscheint, aber den Verlauf der Ereignisse entscheidend beeinflusst. Sein Vater, Graf C., hat, als er das Kind nach dem Bombardement von Neapel in den Armen seiner toten Mutter unversehrt auffand, den Schwur getan, sein ganzes künftiges Leben einzig dem Sohne zu widmen. Ja, er wollte Europa verlassen, um dem Knaben für immer die Hölle des Krieges zu ersparen. Auf der Überfahrt nach Amerika lernt er die russische Signora R. kennen und lieben. Das frühreife Kind verspürt sofort die ihm drohende Entfremdung des Vaters und versucht sie dadurch zu verhindern, daß es sich im Laderaum des Schiffes versteckt. Der verzweifelte Graf meint, Ercole habe sich ins Meer gestürzt und will ihm folgen. Schon beugt er sich über die Reeling, als die Russin überglücklich mit der Nachricht herbeistürzt, der Knabe sei gefunden. Da besinnt sich der Vater mit den Worten: „Unser Glück war eine Täuschung, Madame“ auf sein Gelübde und verläßt die fassungslos ins Leere starrende Geliebte.

Cesar Bresgen hat für diese dramatische Szene eine geschlossene musikalische Form gewählt, die der Fuge. Die Engführung fällt, etwa ab Takt 160, mit dem dramatischen Höhepunkt zusammen, der Szene des zum Selbstmord entschlossenen Grafen: „Ercole, du Atem meines Lebens, wenn ich den Eid gebrochen, folg' ich dir nach.“ Leider befolgt der Komponist bei seiner Partitur den offen verkündeten Grundsatz: „Das Wort sei der Diener der Musik“ bis auf die eingeschobenen rezitativen Partien allzu genau; der Text bleibt über weite Strecken unverständlich. Auch fehlt dem im Lyrisch-Idyllischen oft so glücklichen Komponisten offenbar die echte dramatische Ader, und seine Gesamtdiktion bleibt trotz aller technischen Vorzüge unprofilert. Die Aufführung selbst stand unter der Regie von Herbert Junkers, der zumal für

die Wasser- und Nebelatmosphäre des Stückes interessante, stilisierende Lösungen fand (Kamera: Henry Müller). Die ausdrucksvolle Mimik von Hans Herbert Fiedler bestimmte das szenische Geschehen, das Musikalische lag bei Hermann Spitz in guten Händen.

Hans Georg Bonte

## Blick in die Zeit:

### Erwiderung auf einen Drahtbericht

Wer in unserer Zeit sich aufmacht, eine Reise nach der Lagunenstadt Venedig zu unternehmen, wird dort schon nach kurzem Verweilen erschreckt sein, die diesem Orte eigene, köstliche Atmosphäre überlagert zu finden von dem Sprachgewirr einer lauten und aufdringlichen, bunten und grellen Masse fremder Besucher. Die Kirche des Heiligen Markus und der ihr vorgelagerte große Platz sind überfüllt von einer Unzahl fotoblitzen, chewing-gum wiederkäuender, geistlos schwatzender und lachender Touristen, die in Texashosen, Buschhemden und Strohhüten wie zur Faschingszeit gekleidet einhergehen und den ganzen Souvenirkitsch der umliegenden Verkaufsstände gierig mit nach Hause schleppen. Ein feinfühliges Beobachter wird dies auf der Piazza als eine Geschmacklosigkeit, in der Basilika als eine Entwürdigung empfinden, die ihresgleichen sucht.

Wie merkwürdig sich jedoch das Empfinden mancher Menschen geändert hat, zeigt sich daran, daß man heute von Entweihe eines Gotteshauses spricht, wenn darin neue geistliche Musik zum Erklingen gebracht wird. Wenigstens scheint dies der Fall gewesen zu sein, als das „Canticum sacrum“ von Igor Strawinsky im Markusdom zu Venedig zur Uraufführung kam. Von einer „Verwandlung einer der schönsten, ehrwürdigsten Kirchen Europas in einen avantgardistischen Konzertsaal“, in ein „experimentelles Musikstudio“ kann bei einem derartigen Anlaß doch keine Rede sein, ebenso wenig wie dies der Fall war etwa bei der ersten Aufführung des „Deutschen Requiems“ von Johannes Brahms 1868 im Bremer Dom. Zudem trägt das besagte Werk Strawinskys die Widmung (die nach Art der barocken Passionsmusiken zu Anfang des Stückes gesungen wird): „Urbe. Venetiae, in laude sancti sui presidis, beati Marci apostoli“ (gewidmet der Stadt Venedig, zum Lobe ihres Heiligen Schutzherrn, des seligen Apostels Markus) und ist in seiner Struktur nach einem Plane konzipiert, der genau der Architektur des Markusdomes entspricht: die fünf Teile der Komposition haben z. B. ihre genaue Beziehung zu den fünf großen Kuppeln der Kirche. Wo anders wäre also die Uraufführung sinnvoll gewesen als gerade in diesem Raum? Wenn dieser als der „symbolischste Tempel der Christenheit“ bezeichnet wird, so birgt gerade das darin aufgeführte Werk Strawinskys ebensoviel tiefgründige Symbolik in sich. Ist denn Kirchenmusik von Strawinsky tatsächlich etwas so Besonderes, etwas Ungewöhnliches? Weiß man nicht schon aus früheren Beispielen zur Genüge, daß der Komponist von je Aufgaben auf diesem Gebiet gefunden hat? Aus den Jahren 1926, 1932 und

1974 stammen drei für den liturgischen Brauch geschriebene Gesänge für Chor a cappella, und im Jahre 1948 wurde die Messe vollendet, die seitdem beispielhaft geworden ist für die Vertonung eines solchen Textes in einem unpathetisch wortgerechten und dem reinen Ritus entsprechenden Sinne. Daß Strawinsky ein tiefgläubiger Mensch ist, obgleich freidenkende Geister wie Jean Cocteau und André Gide zu seinem engsten Freundeskreis gehören, zeigen auch Werke wie die 1930 geschriebene „Symphonie de Psaumes“ und die „Cantata“ aus dem Jahre 1952. In dem zur Diskussion stehenden Werke vom „Fehlen eines echten religiösen Gehalts“ zu sprechen, erscheint fragwürdig und müßte mindestens einer ernsteren Überlegung unterzogen werden.

Es ist ein leichtes, von einem besonderen Ereignis eines Musikfestivals einige negativ ausgefallene Kritiken auszusuchen und Auszüge daraus als die allgemeine Reaktion von Publikum und Presse hinzustellen, wie es der deutsche Korrespondent René Hocke in Italien nach dem „Canticum sacrum“ getan hat. Der gegenteilige Fall, nämlich der einer einhellig begeisterten Aufnahme des Werkes, wäre ebenso leicht durchführbar. Hinzu kommt, daß der Südländer, insbesondere der Italiener, in seiner Ausdrucksweise außerordentlich bilderreich ist und sich bisweilen in sehr scharfen Formulierungen gibt, die sich in der Übersetzung in nördlichen Sprachhabitus oft geradezu übertreibend ausnehmen. Bei dem Leser, der das Ereignis selbst miterleben nicht Gelegenheit hatte, entsteht ein falsches Bild durch einseitige Beleuchtung, verstärkt durch die Namensnennung eines Kritikers, welcher „der ausgezeichnete Kenner moderner Musik“ titulierte wird.

Man hat den Eindruck gewinnen können, als habe Strawinsky den Auftrag zu einer großen Passionsmusik erhalten, da ihm jedoch nicht viel eingefallen sei, habe er es bei einer viertelstündigen „phantasielosen Cantata“ bewenden lassen, deren Aufführung sich nur durch ihre Wiederholung und die Koppelung mit Werken alter Musik bewerkstelligen und rechtfertigen ließ. Es ist eine seit langem geübte Praxis, ein neues Musikstück zweimal im gleichen Konzert zum Vortrag zu bringen, um dem Hörer Gelegenheit zu genauerem Kennenlernen und intensiver Beschäftigung zu geben. Ist außerdem die Dauer eines Stückes ausschlaggebend für seinen künstlerischen Wert? Dann wären die Bachschen Inventionen und Beethovens Bagatellen nur bedeutungslose Spielerei im Vergleich zu einer fünfständigen Oper Richard Wagners? Eine chinesische Tuschzeichnung verblaßt also in ihrem Wert gegen eine Monumentalplastik wie die des segnenden Christus in Rio de Janeiro? Ein Gedicht der Sappho ist nichts, wenn man damit den dickleibigen Roman der Margaret Mitchell vergleicht? Daß aber Strawinsky jederzeit, auch in der späten Epoche seines Schaffens, fähig war, ein abendfüllendes Werk zuwege zu bringen, wenn es die künstlerische Notwendigkeit forderte, läßt sich unschwer nachweisen.

Es scheint eine Schicht unter dem Konzertpublikum vorhanden zu sein, die sich unter dem Namen und der Musik Strawinskys nicht mehr als den Eindruck der

drei großen Ballette seiner Frühzeit vorstellt, oder, besser gesagt, die zufrieden wäre, wenn er zeit seines Lebens in diesem Stile komponiert hätte. Strawinsky ist jedoch weit entfernt, dies zu tun, sondern stets wandlungsfähig; mit jedem Werk schenkt er der Welt etwas völlig Neues, ohne aber dabei sich selbst je aufzugeben. Will man sich dies verdeutlichen, so braucht man nur zwei Werke, beispielsweise „Les Noces“ und „Apollon musagète“, gegeneinanderzuhören. Jedes seiner Werke, ob es sich mit der Musiksprache eines Machaut, mit konzertanten Formen des Barockzeitalters, mit Sinfonie und Oper der Klassik, mit der Welt Tschairowskys oder mit den neuen Techniken des Jazz und der seriellen Arbeitsweise befaßt, trägt die unverkennbare persönliche Note seiner Handschrift. Seit der Entstehung von „Pulcinella“ (1919) greift er immer wieder auf Formen und Prinzipien einer anderen Epoche der Musikgeschichte zurück und verarbeitet sie; in einigen Werken seiner späten Schaffensperiode, wozu neben der Messe gerade das „Canticum sacrum“ gehört, gelingt es ihm, Stilmittel aus verschiedensten Abschnitten der Vergangenheit und Gegenwart zu einer fugenlosen Einheit zu verschmelzen. Gerade seine letzten Werke weisen in der Verbindung strengster Konstruktion mit schönster Klanglichkeit, eine hohe, selten erreichbare Meisterschaft auf, die gleichwohl fern aller Routine ist. „Katastrophaler Unterschied zwischen Wollen und Können“: Dieses Urteil kann, genau betrachtet, nur aus dem Munde dessen kommen, der nach oberflächlichem Anhören sich bemüßigt fühlt, ein wenig Furore um das neue Werk eines Komponisten zu machen, den er vielleicht einfach nicht leiden mag. „Bluff“, „Ulz“ und „Verhöhnung“ in einer tief durchdachten, auf das feinste ausgefeilten geistigen Schöpfung zu sehen, muß nach einiger Überlegung höchst widersinnig erscheinen. Sollte Strawinsky alle Zeit und Mühe — die Arbeit an dem neuen Musikstück nahm doch Wochen und Monate in Anspruch! — nur an einen Seitenhieb auf die Snobs verwandt haben? In diesem Vorwurf der Kritiker klingt (hier gerade gänzlich unangebracht!) das Schlagwort der meist falsch verstandenen Parodie im Werke Strawinskys durch. Fast alle Mißverständnisse über dieses Musikers künstlerische Absichten entstanden dann, wenn man ihre Wirkung in Schlagzeilen wiedergeben wollte. Nun sind also nur noch einige neue hinzugefügt worden!

Daß solche Kritiken überhaupt möglich sind, spricht mehr für die fragwürdige Situation des heutigen Konzertbetriebs, auch seiner journalistischen Seite, weniger für die der Neuen Musik selbst. Strawinsky wird sich kaum durch das Gerede einiger „Kenner“ in seinem Weg beirren lassen, dazu ist er sich seines Handelns viel zu sehr bewußt; aber ein tiefsteres Anliegen eines der größten Künstler, den unsere Zeit noch zu besitzen sich glücklich schätzen sollte, wird dadurch bei einem vielleicht ehrlich interessierten Publikum in Mißkredit gebracht. Ein solches Verhalten, wie es aus der geschilderten Reaktion deutlich wird, ist bezeichnend für unsere Zeit, die keine Ehrfurcht mehr kennt vor der hohen Kunst und Aussagekraft eines weise gewordenen Meisters, und die sein Alterswerk dem Hohn des Pöbels preisgibt.

—gmi—

Fechner, Moderne Violintechnik

Zweckmäßiges und konzentriertes Studium  
Edition Schott 4530



## Neue Noten

**Boris Blacher: Zweites Konzert für Klavier und Orchester, op. 42** (Ed. Bote & G. Bock, Berlin—Wiesbaden).

„Ich bin der Überzeugung, daß das moderne Instrumentalkonzert keine verhinderte Sinfonie sein kann, sondern der vorherrschende Part dem Solisten gehören soll“, hat Boris Blacher einmal geschrieben. Von diesen Gesichtspunkten ließ er sich auch in seinem 1952 veröffentlichten Klavierkonzert leiten, dessen Studienpartitur jetzt in zweiter Auflage erschien. Das in variablen Metren komponierte dreißigste Werk überrascht immer wieder durch seine fast spartanische Ökonomie der orchestralen Mittel. Das Klangbild ist so transparent, daß man „mit den Ohren hindurchsehen“ kann, um ein Bonmot Diaghilews zu verwenden. Der erste Satz (Andante — Allegro — Andante) ist ein virtuos gehaltenes Spielstück im flüssigen Stil der modernen Toccata. „Moderato“ steht über dem verträumten Mittelsatz, der sehr kantabel und ganz zart, beinahe ohne Akzente, dahinfließt. Im brillanten Finale (Molto vivace — Andante — Molto vivace) werden interessante rhythmische Probleme gestellt und gelöst. Gh. Bh.

**Francis Burt: Jamben für Orchester, op. 5** (Ed. Bote & G. Bock, Berlin—Wiesbaden).

Ein neuer Name unter den Komponisten, deren Werke in Studienpartituren vorliegen. Francis Burt wurde 1926 in London geboren. Hier studierte er bei dem englischen Komponisten Howard Ferguson. Später war er Schüler von Boris Blacher in Berlin. Mit dem Streichquartett op. 2 trat Burt 1953 zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Neben Kammermusikwerken entstand eine Kantate für Tenor und Orchester: „The Skull“. Zur Zeit arbeitet Burt an einer Oper nach der Komödie „Volpone“ von Ben Jonson.

Die „Jamben für Orchester“ op. 5 datieren aus dem Jahre 1953. Das Werk hat seinen Titel nach dem jambischen Rhythmus erhalten, der in verschiedenen Spielarten für jeden Satz charakteristisch ist. Streng genommen ist der Jambus ein quantifizierendes Versmaß. Aber Burt versucht ihn akzentuierend nachzubilden und betont in seinem Orchesterstück den ersten Versfuß der rhythmischen Einheit. Die langsame Einleitung (Andante) verwendet ziemlich konsequent den jambischen Rhythmus. Das anschließende Allegro molto beginnt mit einer Oktavenfigur, die, als eine Art Keimzelle des ganzen Werkes, eine besondere Bedeutung hat. So entwickelt sich aus dem Intervall der Oktave der Mittelteil des Adagios. Auch der Schlußsatz verarbeitet Material des zielstrebigsten Allegros, wobei jedoch genaue Wiederholungen vermieden sind. Die Uraufführung des einfallsreichen, gut instrumentierten kurzen Orchesterstückes fand am 27. März 1955 statt, nicht am 24. März, wie in der Studienpartitur angegeben. G. W. B.

**Boris Blacher: Zwei Inventionen für Orchester, op. 46** (Ed. Bote & Bock, Berlin—Wiesbaden).

Die Partitur entstand 1954 als Kompositionsauftrag des Internationalen Musikrats der UNESCO in Paris. Bestellt für das National Youth Orchestra of Great

Britain, mußte das Werk allgemeinverständlich und leicht ausführbar sein. So klar und eingängig beide Inventionen geschrieben sind, so stark hat Blacher damals die spieltechnischen Möglichkeiten eines Jugendorchesters überschätzt. Jetzt sitzt diese kleine Gelegenheitsarbeit zwischen zwei Dirigentenstühlen, und es bleibt nur zu hoffen, daß sie bald auf dem Repertoire der großen Orchester stehen wird. —ch.

**Johann Nepomuk David: Konzert für Violine und Orchester, op. 45** (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

Davids Violinkonzert ist nicht nur eines seiner reifsten und eindrucksvollsten Werke, sondern zweifellos auch das expressivste, das er bisher geschrieben hat. Das Orchester besteht aus einem Bläserquintett, Harfe, Schlagzeug, geteilten Bratschen und tiefen Streichern. Durch diese Besetzung wird die Solo-Violine schon in der Instrumentation herausgehoben. In allen drei Sätzen hat sie David echt geigerisch behandelt, in enger Zusammenarbeit mit seinem jüngsten Sohn Lukas konzipiert, dem das Konzert gewidmet ist. Die kürzlich veröffentlichte Studienpartitur gibt endlich die Möglichkeit, in die Geheimnisse dieses bemerkenswerten Werkes einzudringen, dessen Eigenheiten sich beim Hören nicht immer ganz erschließen. gwb.

**Benjamin Britten: Canticum II Abraham und Isaak, Op. 51, for Alto, Tenor and Piano.** Text from „The Chester Miracle Play“ (Boosey & Co., Ltd., London).

Britten übernimmt den nach der Schrift (1. Mose, 22) sehr frei bearbeiteten Text, der vor allem auf einen Dialog zwischen Abraham und Isaak hin zugeschnitten ist. Während die zu Beginn und am Ende des Werkes stehenden Gottesworte von beiden Stimmen gesungen werden, ist die Partie des Abraham dem Tenor, die des Isaak dem Alt zugeordnet. Die Komposition ist sehr schlicht und klar; eine zurückhaltende, aber doch deutlich spürbare Dramatik gibt dem Werk seinen besonderen Charakter, auch in dem sehr sauber gearbeiteten Klavierpart. Inimer wieder auftretende Regieanmerkungen, zum Beispiel „hier spricht Abraham, zu seinem Sohn sich wendend“, lassen darauf schließen, daß das Werk auch szenisch gedacht ist. hph

**Erich Sehlbach: Musik für Klavier (in a), op. 80** (Möseler-Verlag, Wolfenbüttel).

Der erste Satz des sonatenartigen Gebildes ist monothematisch, d. h. er reiht einen kümmerlichen sechstaktigen Einfall fünf Seiten lang unaufhörlich aneinander. Die kompositorische Arbeit beschränkt sich dabei auf geringfügige rhythmische Mutationen des Themas, auf seine willkürliche Verteilung über mehrere Oktavräume und auf die gelegentliche Umkehrung des Themenkopfes. Das an Hindemith gemahnende, tänzerisch aufgelockerte Finale ist der einzige Teil des Werkes, der dem vom Komponisten vorgeschlagenen Titel „Musik“ einigermaßen gerecht wird. mg.

**Wolfgang Steffen: Sonate für Klavier, op. 21** (Bote & Bock, Berlin — Wiesbaden).

Eine sehr begabte Arbeit, die nur im ersten Satz etwas monoton und langatmig wirkt. Die Musik gewinnt an Spannung und Gewicht, sobald sie das an sich konventionelle Themenmaterial verarbeitet und sich von

stereotypen rhythmischen Bahnen löst. Besonders eigenwillig und wirkungsvoll ist der brillant-nervöse Schlußsatz. mg.

*Hans Schaeuble: Sonate für Klavier, op. 39 (Bote & Bock, Berlin — Wiesbaden).*

Gewisse charakteristische Themenbildungen und Manierismen erinnern an Hindemith, die chromatische Struktur und Spannung des harmonischen Ablaufs an Skrjabin. Am geglücktesten scheint das rhythmisch fesselnde und pianistisch dankbare Finale. Im lang-samen Satz entfalten sich weitgespannene Melodiebögen über einem ausschließlich akkordlichen Fundament. mg.

*Anton Webern: Drei Lieder, op. 25 (Universal-Edition, Wien).*

Die Drei Lieder op. 25 sind 1935, also im selben Jahr wie die Kantate „Das Augenlicht“, entstanden. Äußerste Einfachheit und Transparenz des fast nur einstimmigen Klaviersatzes, dichteste motivische Verbindung mit der weitintervallig und mit äußerster Intensität lyrischer Verückung geführten Gesangsstimme zeichnen diese meisterlich gestalteten Lieder aus, die (nach Gedichten von Hildegard Jone) aus ein und derselben Reihe erfunden sind. J. Rfr.

*Heimo Erbse: Zwölf Aphorismen für Flöte, Violine u. Klavier, op. 13 (Henry Litolffs Verlag, Frankfurt).*

Die selten geübte Kunst des musikalischen Aphorismus wird von Heimo Erbse in seinem Opus 13 ebenso originell wie einfallsreich gehandhabt. Spieltechnisch wie vor allem im Zusammenspiel sehr anspruchsvoll, kunstvoll im motivisch-intervallischen Zusammenhang der zwölf Stücke. J. Rfr.

*Dennis Wickens: Miniature Quartet (Novello, London).*

Der erste Satz des Miniatur-Quartetts von Dennis Wickens entwickelt sich frei in h-Moll. Aus dem motivischen Material werden melodische Linien gebildet und vielfältig gewandelt. Im zweiten Satz, einer Chaconne in e-Moll über einem siebentaktigen Thema, verläßt der Komponist, um zum Höhepunkt vorzustoßen, die enge Bindung an den Baß. Dem Finale im 6/8 dient ein achttaktiges Thema lediglich zum Ausgangspunkt, um mit dessen Teilen ein munteres kontrapunktisches Spiel zu treiben oder Neues zu formen. Der stete Wechsel der Kombinationen gibt dem locker gefügten Werk, das in heiterem D-Dur schließt, das Gepräge.

*Alec Rowley: Miniature Quartet (Novello London).*

Alec Rowley schlägt in seinem dreisätzigen Werk, das in e-Moll steht, einen altväterlichen Ton an. Die klassischen Formen werden respektiert. Tempo di Minuetto und Rondo-Finale lassen Themenverwandtschaft mit dem ersten Satz erkennen, in dem „weibliche Endungen“ recht häufig angebracht werden und die Ansätze zu „durchbrochener Arbeit“ etwas primitiv wirken. Technische Schwierigkeiten zeigen sich nicht.

*Christopher Edmunds: Miniature Quartet (Novello, London).*

Christopher Edmunds stellte vier Stimmungsbilder zu einem kleinen Streichquartett von sieben Minuten Dauer zusammen. Dem heiteren ersten Satz in C-Dur, einer kurzen Tanzweise mit mehrmals wechselndem Takt, folgt ein elegisches Lento espressivo a-Moll im Romanzenton und ein sehr zarter melodioser Satz mit Siziliano-Charakter in F-Dur. Ein vergnüglicher Kehraus in G-Dur beschließt das kurzweilige Werk.

## NOTIZEN

### *Zum Gedächtnis*

In der Nacht zum 24. November stürzte ein italienisches Verkehrsflugzeug kurz nach dem Start vom Pariser Flughafen Orly ab. Unter den Opfern der Katastrophe befand sich auch der sechsunddreißigjährige italienische Dirigent Guido Cantelli aus Mailand, der nach dem Zweiten Weltkrieg wie ein Meteor am Musikhimmel aufleuchtete. „Arturo Toscanini beweint seinen angebeteten Guido“ lautet die Todesanzeige, die der weltberühmte Dirigent in die Mailänder Tageszeitung „Corriere d'informazione“ einsetzen ließ.

### *Bühne*

Die neue Oper von Paul Hindemith, „Die Harmonie der Welt“, wurde von der Bayerischen Staatsoper angenommen. Die Uraufführung wird im Rahmen der Münchner Festspiele 1957 stattfinden. Musikalische Leitung: Ferenc Fricsay. Regie: Rudolf Hartmann.

„Der Spieler“ von Serge Prokofiew war in Darmstadt zum erstenmal auf deutsch zu hören.

Die Mailänder Scala begann ihre diesjährige Spielzeit am 7. Dezember. Vorgesehene Uraufführungen: „Sebastian“, Ballett von Gian Carlo Menotti; „Dialogues des Carmélites“ von Francis Poulenc nach dem gleichnamigen Drama von Georges Bernanos (in der deutschen Übertragung: Die begnadete Angst), das auf Gertrud von le Fort's Novelle „Die Letzte am Schafott“ zurückgeht; „Ruth“ des britischen Komponisten Len-

nox Berkeley. Das Kleine Haus der Scala, dessen Saison am 26. Dezember eröffnet wird, kündigt zwei Uraufführungen italienischer Komponisten an: „La donna è mobile“ von Riccardo Malipiero nach einer Komödie von Massimo Bontempelli und „La metamorfosi“, Einakter von Giorgio Strehler nach Franz Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“ mit der Musik von Fiorenzo Carpi.

Anlässlich der 2000-Jahr-Feier der Stadt Basel im Frühjahr 1958 wird im dortigen Stadttheater Heinrich Sutermeisters „Titus Feuerfuchs“, Oper in zwei Teilen nach der Posse „Der Talisman“ von Johann Nepomuk Nestroy, uraufgeführt.

20 000 Zuhörer bereiteten Darius Milhaud jubelnde Ovationen nach der amerikanischen Erstaufführung seiner biblischen Oper „David“ im Hollywood Bowl.

Ljubomir Romansky erläuterte und dirigierte „Pierrot lunaire“ (Arnold Schönberg) und „Die Geschichte vom Soldaten“ (Igor Strawinsky) in den Kammerspielen der Städtischen Bühnen Gelsenkirchen.

Die Uraufführung der Musiktragödie „Hécube“, Text von Serge Moreux und Musik von Jean Martinon, fand im Théâtre municipal von Straßburg statt.

### *Konzert*

Ein Programm der Casino-Konzerte im Hause der Eisenwerke Gelsenkirchen war dem Schaffen von Kurt Hessenberg gewidmet.



Bohuslav Martinus „Suite Concertante für Violine und Orchester“ wurde in den Londoner Promenadenkonzerten unter der Leitung von Basil Cameron uraufgeführt.

Der Organist Herbert Schulze vom Evangelischen Johannessstift in Berlin-Spandau macht sich um die Pflege der modernen Orgelmusik sehr verdient. In letzter Zeit spielte er u. a. „Musik für Orgel“ von Bengt Hambraeus, Orgelsonate I von Paul Hindemith, 5 Stücke aus dem „Livre d'Orgue“ von Olivier Messiaen und „Variations on a Recitative“ von Arnold Schönberg.

Auf den Programmen der Pariser „Domaine Musical“ stehen in der Saison 1956/57 folgende neue Werke: Exercices pour piano (Henri Pousseur); Zeitmaße für Bläserquintett (Karlheinz Stockhausen); Oeuvre pour double quintette et percussion (Michel Philippot); Oeuvre pour orchestre de chambre (Luciano Berio); Oeuvre pour piano (Olivier Messiaen).

### Rundfunk

„Wie ist diese elektronische Musik, die man in Köln entwickelt? Ich möchte mich gern damit beschäftigen. Man muß sich dafür interessieren. Diese Dinge und nur diese Dinge bringen uns weiter“, sagte Igor Strawinsky in einem Interview mit H. H. Stuckenschmidt, das der Berliner „Tagesspiegel“ veröffentlichte.

„Rhapsody for Orchestra“ heißt das neue Werk des polnischen, 1954 nach dem Westen geflüchteten Komponisten Andrzej Panufnik, das als Auftrag zum zehnjährigen Jubiläum des Dritten Programms der BBC London entstand.

Das Studio-Orchester Beromünster spielte unter Jean Meylan die Uraufführung der Turmmusik von René Matthes.

Im Musikalischen Studio des Senders Freies Berlin entwarf Josef Rufer ein Porträt des italienischen Komponisten Luigi Dallapiccola.

Der Hessische Rundfunk sendet die deutsche Erstaufführung des 5. Klavierkonzerts von Darius Milhaud. Solistin: Stell Andersen. Dirigent: Franz-Paul Decker.

Der englische Komponist Benjamin Britten stand zum erstenmal am Pult des Südwestfunk-Orchesters. Er dirigierte im zweiten Teil eines öffentlichen Sendekonzerts eigene Werke: „Sinfonia da Requiem“ und Sinfonische Suite „Gloriana“ mit dem Tenor Peter Pears als Solisten.

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg hat zwei biblische Kurzopern israelischer Komponisten angenommen: „Saul zu En-Dor“ von Josef Tal und „David und Goliath“ von Karl Salomon.

Die Uraufführung der „Drei Stücke für Streichorchester“ des jungen österreichischen Komponisten Richard Kittler fand im Radio Linz statt.

### Musikerziehung

Wolfgang Fortner erhielt einen Ruf an die Staatliche Hochschule für Musik in Freiburg (Breisgau). Er wird dort am 1. April 1957 die Professur für Komposition übernehmen, als Nachfolger von Harald Genzmer, der an die Münchner Hochschule geht.

Die internationale Sommerakademie des Mozarteums Salzburg hat die Oper „Die Nachtausgabe“ des 21jährigen Komponisten Peter Ronnefeld uraufgeführt.

Im September fand in Venedig ein Kongreß der Direktoren führender Musikhochschulen, Akademien und Konservatorien statt. Die Vereinigung, die ihren Sitz in Salzburg hat, erörtert Fragen der Berufserziehung und will die Grundlage für eine Statistik des musikalischen Berufslebens schaffen. Zum Präsidenten wurde

Direktor Fasano, Venedig, gewählt. Dem Exekutivkomitee der Direktoren gehören an: Armstrong, London; Fasano, Venedig; Gagnebin, Genf; Loucheur, Paris; Mersmann, Köln; Riisager, Kopenhagen; Zivkovic, Belgrad. Ehrenpräsident ist Bernhard Paumgartner, Salzburg. Leiter des Generalsekretariats: Eberhard Preussner, Salzburg. Während der Tagung in Venedig wurde Orffs Schulwerk demonstriert.

### Kunst und Künstler

Der in Köln lebende Komponist Bernd Alois Zimmermann wurde Präsident der deutschen Sektion der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ als Nachfolger von Karl Amadeus Hartmann.

Der Ludwig-Spohr-Preis der Stadt Braunschweig ist dem Schweizer Komponisten Conrad Beck, Leiter der Musikabteilung von Radio Basel, verliehen worden.

Ralph Vaughan Williams vollendete seine 8. Sinfonie. Karl Amadeus Hartmanns „Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug“, das 1953 mit Maria Bergmann als Solistin in Donaueschingen uraufgeführt wurde, ist mit derselben Künstlerin inzwischen in München, Rom, Heidelberg, Tübingen, Stuttgart, Frankfurt am Main und Wuppertal gespielt worden.

Der Kulturausschuß des Münchner Stadtrats gab die Kulturpreisträger 1956 bekannt. Preisträger für Musik ist Joseph Haas.

### Verschiedenes

Luigi Dallapiccolas Einakter „Nachtflug“ liegt jetzt auch in einer reduzierten Orchesterbesetzung vor.

Im Mai 1957 wird das Cleveland-Orchester unter Leitung von George Szell und Robert Shaw eine Konzerttournee durch Europa machen.

Der „Club Français du Disque“ hat eine Plattenaufnahme von Olivier Messiaens „Quatuor pour la Fête du Temps“ herausgebracht. Die Firma Philips bereitet eine Langspielplatte mit „Ten Sketches“ für Streichorchester von Nikos Skalkottas vor.

Im Rahmen der Bundesgartenschau 1957 in Köln wird die Kölner Sängervereinigung „Chortage“ veranstalten, deren Programme auch moderne Werke enthalten sollen. Vorgesehen sind „Oedipus rex“ von Igor Strawinsky und die Uraufführung des „Bauernkalenders“ von dem Kölner Komponisten Friedrich Radermacher.

Eine Deutsch-Amerikanische Musikfestwoche ist in Berlin geplant, und zwar in der Woche vom 5. bis 12. Juni 1957. Die Berliner Philharmoniker werden drei Konzerte geben, dirigiert von George Szell, Thomas Scherman und Franz Allers. Unter den für das Musikfest verpflichteten Solisten befinden sich die Sopranistin Camilla Williams, der Harmonikavirtuose John Sebastian, der Septettänzer Danny Daniels und der Pianist Leon Fleisher. Werke folgender amerikanischer Komponisten sollen aufgeführt werden: Ernest Bloch, Paul Creston, Morton Gould, Aaron Copland, Roy Harris, Kurt Weill, Samuel Barber und George W. Chadwick.

Dieser Ausgabe liegt das Inhaltsverzeichnis 1956 bei.



**Pirastro**

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

Ein humorvoller Einfall

## gerhard maasz miniatrio

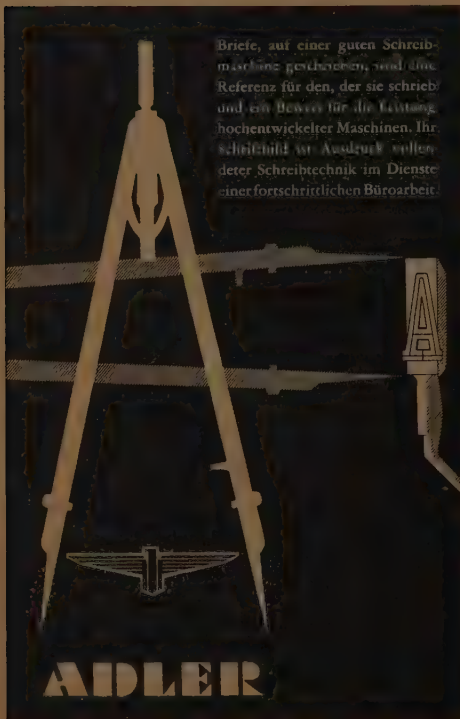
für violine, viola und violoncello

Ed. 4589 Partitur DM 3,50

Ed. 4922 Stimmen DM 6,-

Schon die Satzbezeichnungen „Perpetuo nobile“, „Viotio-trick“, „Dodekadenz“, „Pizzibooiefugato“ und „Rondo Kleptomanuale“ veranschaulichen den heiteren Grundton des Werkes. Die knappgehaltenen charakteristischen Sätze sprühen von humorvollen Einfällen und zeigen eine über den Dingen stehende Meisterschaft des Komponisten. Allerdings erfordert das Stück auch von den Spielern ein „Darüberstehen“ im Hinblick auf technische Schwierigkeiten.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



Briefe, auf einer guten Schreibmaschine geschrieben, sind eine Referenz für den, der sie schreibt und ein Beweis für die Leistung hochentwickelter Maschinen. Ihr schriftbild im Ausdruck vollendet Schreibtechnik im Dienste einer fortschrittlichen Büroarbeit.

**ADLER**

## NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

### RUDOLF WAGNER-RÉGENY

Klavierstücke für Gertie .....	3,50
Fünf französische Klavierstücke .....	5,-
Sieben Fugen für Klavier .....	6,-
Drei Orchestersätze .....	kl. Part. 8,-
Mythologische Figurinen für Orchester ....	kl. Part. 6,-
„Cantica Davidi Regis“ für Baß, Chor und kl. Orchester	
Klavierauszug 6,-, Singpartitur —,80, kl. Partitur 4,-	
„Genesis“ für Alt-Solo, Chor und kleines Orchester	
Klavierauszug 12,-, Chorpartitur 3,-	

ED. BOTE & G. BOCK · BERLIN · WIESBADEN

### HEINRICH CREUZBURG

#### Partiturspiel

Ein Übungsbuch in vier Bänden  
(Text dtsh., engl., franz.)

Band I: Alte Schlüssel DM 12,-

Band II: Stimmtausch · Transponierende Instrumente ·  
Die Übertragung auf das Klavier · in Vorb.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

### HELMUT EDER

#### Quartett für Klarinette u. Streichtrio (1955)

KM 2151 Stimmen DM 10,50; PB 3785 Stud.-Part. DM 6,-  
BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Ein neues Erfolgsstück c'es



Musikverlags **Wilhelm Zimmermann**  
Frankfurt am Main

Stuart Fastofsky, „Caprice“ für Violine und Klavier  
DM 2,50. Pressestimmen Köln - New York - Holland:  
„kühn ... brillant ... 3 mal wiederholt“

### STUDIENPARTITUREN zeitgenössischer Werke

Werner Egk

La Tentation de Saint Antoine für Alt,  
Streichquartett und Streichorchester . . . DM 6,-

Karl Amadeus Hartmann

4. Symphonie für Streichorchester . . . DM 4,50

Hans Werner Henze

3. Sinfonie für großes Orchester . . . DM 6,-

Mordechai Sheinkman

Passi für Orchester . . . . . DM 5,-

Igor Strawinsky

Tango für Orchester . . . . . DM 3,50

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ





Wie damals so kann man immer über Zeitungen streiten. Man kann auch mit dem Inhalt seiner Zeitung dann und wann hadern. Aber man kann nicht bestreiten, daß die Frankfurter Allgemeine Zeitung das Blatt der geistigen Elite Deutschlands ist, wie die Schweizer Zeitung »Die Tat« schreibt und daß sie zu den führenden Blättern der Welt gehört, wie der bekannte französische Publizist Alain Clément in einer Übersicht über die deutsche Presse für ein internationales Presseinstitut sagt. Publizisten von Rang wie Hans Baumgarten, Erich Dombrowski, Karl Korn und Erich Welter sind die Herausgeber. Friedrich Sieburg gehört dem engsten Stab der Redaktion an. 59 Redakteure und 20 Korrespondenten sind in der Redaktion und den auswärtigen Redaktionsbüros tätig. Über 100 ständige und 1000 gelegentliche Mitarbeiter — jeder ein Experte auf politischem, wirtschaftlichem, künstlerischem, sportlichem oder wissenschaftlichem Gebiet — ergänzen die tägliche Redaktionsarbeit. Romane von hohem literarischem Wert wie »Am grünen Strand der Spree« von Hans Scholz und »Das Brot der frühen Jahre« von Heinrich Böll werden veröffentlicht. Die Lektüre der Frankfurter Allgemeinen Zeitung ist eine wertvolle Ergänzung für die Tätigkeit eines geistig und künstlerisch schaffenden Menschen. Ein Monatsabonnement kostet DM 4,50. Wir senden Ihnen gern einige Probezeitungen, Schreiben Sie bitte an unseren Verlag in Frankfurt am Main, Börsenstraße 2-4.

**Frankfurter Allgemeine**  
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND



## Ovationen für SCHOECKS „VENUS“

Neuinszenierung am  
Stadtheater Zürich

„... Schoeck ist in jedem seiner Werke völlig gegenwärtig, aber in wenigen anderen, und in keinem seiner Bühnenwerke, hat sich sein Menschens- und Künstlertum gleich umfassend, gleich unmittelbar und leidenschaftlich ausgesprochen wie in der ‚Venus‘, die auf der Grenze zwischen zwei Schaffensepochen steht und die Vorzüge beider in sich vereinigt: die Spontaneität des melodischen Einfalls, die für Schoecks Jugendliryk so bezeichnend ist, und die Ausdrucksspannung und Dichte der Harmonik, die das unverwechselbare Bild der späteren Werke entscheidend mitprägt ...“

Stil und Aufbau der Schoeckschen Bühnenwerke sind bedingt durch die stofflichen Gegebenheiten. Nirgends wird das deutlicher als in der ‚Venus‘, deren eigentümliche, oft mißverständliche Formung dem inneren, seelischen Ablauf in vollkommener Weise entspricht und das Ungewohnte dadurch legitimiert. Aus der idyllischen Welt, die ihn binden möchte, führt der Weg Horaces durch die Wirklichkeit und Traum verwirrenden Ereignisse des Festes in die Innenwelt der Sehnsucht, wo die Realität versinkt und ein wirkliches Gegenüber nicht mehr möglich ist. Die scheinbar disproportionierte szenische Form reflektiert auf das genaueste diesen inneren Verlauf, indem der erste Akt die ‚Welt‘ in Einzelfiguren und im Chor zur Erscheinung bringt, der zweite die Wirrnisse im Maskenspiel und in der traumhaften, erregenden Begegnung mit der Venus veranschaulicht, der dritte nach der Auseinandersetzung mit dem Freunde der Zandelles-Episode sich zum Monolog zuspitzt ...

‚Venus‘ ist nicht gealtert, sie wirkt mit der gleichen hinreißenden Gefühlskraft wie vor 35 Jahren, denn ihre inspirierte Musik strömt aus tiefen und reinen Quellen, und ihre Sprache ist völlig eigen und von einer Schönheit, die im Wandel der Zeiten besteht. Die beglückte und ergriffene Hörerschaft dankte den Mitwirkenden, vor allem aber dem Komponisten – dem sie stehend eine überaus herzliche Ovation bereite – für die ungewöhnliche Stimmungsdichte gewinnende Aufführung mit langanhaltendem, immer wieder sich erneuerndem Beifall.“

(Neue Zürcher Zeitung)

„... Die Handlung enthält eine förmliche Symbolisierung der glühenden und gefahrvollen Hingabe der Künstlerseele an das Schönheitsideal. Es ist die Tragödie des Horace, der an seinem Hochzeitstage eine antike Statue der Venus von seltener Schönheit und Vollendung erblickt, deren magischer Anziehungskraft er sogleich verfällt, um alles um sich herum zu vergessen, die ihm dann als geheimnisvolle Frauengestalt am Hochzeitstage nähertritt und in deren bronzenen Umarmung er noch am gleichen Tage stirbt. Schoeck hat an dieses Libretto eine herrliche Musik von großer Ausdrucks- und Deutungskraft verschwendet, die von den ersten Tönen an seine persönlichen Züge trägt und sinfonisch großartig entwickelt ist. Wie damals, 1922, als sie zum erstenmal erklang, und wie vor elf Jahren, als man sie wieder hörte, war ihre Wirkung ergreifend und packend, und der mächtige Beifall, der dem Komponisten am Schlusse entgegenbrachte, konnte nur ehrlichster Dank sein ...“

(Volksrecht, Zürich)

„... Tosender Jubel empfing Othmar Schoeck, der sich im Kreis der Künstler immer wieder vor dem Vorhang zeigen mußte. Mit dem von Herzen kommenden Beifall ehrten die Besucher sich selbst und bereiteten dem Komponisten das schönste Geburtstagsgeschenk ...“

(Die Tat, Zürich)

BREITKOPF & HÄRTEL  
WIESBADEN

Die weltbekannten Studienwerke von

Walter Giesecking

Rhythmik, Dynamik, Pedal  
nach Leimer-Giesecking

Diese in fünf Sprachen übersetzte Schrift gibt Aufschluß über das Geheimnis der phänomenalen Gedächtnisleistung des kürzlich verstorbenen großen Interpreten und erweist allen ernsthaft studierenden Pianisten unschätzbare Dienste.

Ed. 3605 · 61 Seiten · brosch. DM 4,-

Modernes Klavierspiel

und andere Probleme des Klavierspiels  
nach Leimer-Giesecking

Das konzentrierte, gedankliche Erfassen der Werke, Training des Denkvermögens, Schulung des rhythmischen Gefühls, Gehörs und musikalischen Geschmacks, Techniken des Anschlags, Pedalgebrauch.

Ed. 3606 · 70 Seiten · brosch. DM 4,-

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Ein neues Werk von  
Bernd Alois Zimmermann

SONATE  
für Viola solo

Ed. 4908 · DM 4,-

Komponiert im Auftrage  
des Südwestfunks Baden-Baden  
anlässlich der „Donaueschinger Musiktage  
für zeitgenössische Tonkunst 1955“

Die Bezeichnung »Sonate« ist hier nicht im Sinne der klassischen Sonatenform verstanden. Das Choralthema »Gelobet seist Du Jesu Christ« liegt dem Werk zugrunde. Dieses selbst ist im großen in zwölf Abschnitte eingeteilt, die ineinander übergehen und aufs engste strukturell miteinander verbunden sind. Die einzelnen Abschnitte enthalten nicht nur die rein musikalische, sondern auch die textliche Interpretation des Choral, und zwar im Sinne einer meditierenden Erfassung desselben.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



In neuer Fassung und Orchestrierung liegen vor:

## BOHUSLAV MARTINU

### Concerto I

für Violoncello und Orchester

Orchester: 2, 2, 2, 2 · 4, 2, 3, 0 · P. S.

Str. — 27 Min.

Orchestermaterial nach Vereinbarung

Klavierauszug DM 6,—

## WERNER ECK

### Quattro Canzoni

Vier italienische Lieder

für hohe Stimme und Orchester

Canto delle risaie · Tu nel tuo letto ·

Crudele Irene · Tarantella

Deutsche Übertragung von Ludwig Andersen

Orchester: 2, 2, 2, 2 · 4, 3, 3, 0 · P. S.

Hfe. · Str. — 14 Min.

Orchestermaterial nach Vereinbarung

Klavierauszug DM 7,50

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Eine neue Ausgabe

## DER KLEINE HEY

### Die Kunst des Sprechens

Nach dem Urtext von Julius Hey

neu bearbeitet und ergänzt von FRITZ REUSCH

Ed. Schott 614, 104 Seiten, Halbleinen DM 4,20

Aus dem Vorwort des Herausgebers:

Als Julius Hey um die Jahrhundertwende sein dreiteiliges Werk »Deutscher Gesangsunterricht« herausgab, konnte er kaum ahnen, daß dieses Lehrbuch, wenn auch in verkürzter Form, einen Siegeszug durch alle Lande antreten sollte. Die Verantwortung gegenüber der oft fehlerhaften Aussprache bei Schauspielern und Sängern veranlaßte ihn, seinem Hauptwerk einen »sprachlichen Teil« anzufügen, der unter dem Namen »Der Kleine Hey« das Standardwerk für Sprachzerziehung wurde und dies in größter Auflage bis heute für die sprechtechnische Ausbildung der »Schauspieler, Redner, Geistlichen, Lehrer und Sängergeblieben ist. Die Lehrweise Hey's erfaßt die elementaren Grundlagen der »Kunst des Sprechens« so allgemeinverbindlich, daß sie ebenso als das fundamentale Lehrbuch für die Nachwuchsschulung der Rundfunkprediger, Telefonistinnen und der Berufsedner — also für die mehr praktische Rhetorik — benutzt wird.

Bezug durch jede Musikalien- und Buchhandlung

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

„... wenn der Himmel Papier und alle Meere Tinte wäre, ich könnte Euch mein Leid nicht beschreiben, was ich rings um mich sehe. Ich sage allen Lebewohl und weine.“

(Aus dem Abschiedsbrief eines von Tyrannen zum Tode verurteilten 14jährigen Bauernjungen.)

## LUIGI NONO

### »Il canto sospeso«

Abschiedsbriefe

zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer.

(Für Sopran, Alt und Tenor-Solo, gemischten

Chor und Orchester)

Uraufführung am 24. Oktober 1956

in einem öffentlichen Konzert des

Westdeutschen Rundfunks Köln in

der Konzertreihe »Musik der Zeit«.

Musikalische Leitung: Hermann Scherchen

#### PRESSESTIMMEN:

Mit der Uraufführung von Luigi Nonos neuem Werk wurde ein Datum gesetzt, das für die Entwicklung der neuen Musik nach dem Kriege einen Markstein bedeutet. Klage und Anklage, Memento und Warnung, alles ist eingeschmolzen in eine Lyrik, wie sie mit solcher Zartheit und Gewalt des musikalischen Ausdrucks in der Musik seit langem nicht mehr vernommen wurde.

(Der Mittag, Düsseldorf, 30. 10. 1956)

Nono hat sich dem ungeheuren Text mit Ergriffenheit genähert und ihm die denkbar strengste, musikalische Form gegeben.

(Düsseldorfer Nachrichten, 26. 10. 1956)

Das langsam unauffällig Gewachsene erschien mit der Kraft einer Offenbarung, plötzlich und überwältigend.

(Kölner Stadtanzeiger, 26. 10. 1956)

Nonos Sprache ist so stark und eigenständig, daß sie auch durch das komplizierte Baugerüst hindurch nicht als bloße Klanggeometrie wirkt, sondern daß wir unmittelbar getroffen und betroffen sind.

(Aachener Nachrichten, 1. 11. 1956)

Nono, die faszinierendste Erscheinung unter den jungen italienischen Komponisten, formte ein ergreifendes, klingendes Mahnmal.

(Rheinische Post, Düsseldorf, 26. 10. 1956)

»Il canto sospeso«, der verhauchend verschwobende Gesang zwingt neun Briefstellen visionär zu höherer Einheit zusammen.

(Die Welt, 26. 10. 1956)

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

## Sieben neue Opern des Schott - Verlages

### WERNER EGK »DER REVISOR«

*Komische Oper in 5 Akten von Werner Egk nach Nicolai Gogol*

Uraufführung im Sommer 1957 während der Schwetzingen Festspiele mit dem Ensemble der Württembergischen Staatsoper und dem Orchester des Süddeutschen Rundfunks

Musikalische Leitung: Der Komponist · Regie: Günther Rennert

### WOLFGANG FORTNER »BLUTHOCHZEIT«

*Lyrische Tragödie von Federico Garcia Lorca, übertragen von E. Beck*

Uraufführung im Rahmen der Eröffnungs-Premieren zur Einweihung des neuen Kölner Opernhauses im Frühjahr 1957

### KARL AMADEUS HARTMANN »SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS«

*Bilder einer Entwicklung aus dem deutschen Schicksal. Idee und Szenarium von Hermann Scherchen. Nach H. J. Grimmshausen von Wolfgang Petzet und Karl Amadeus Hartmann*

Erstaufführung der Neufassung im Frühjahr 1957 durch die Städtischen Bühnen Nürnberg und Wuppertal

### HANS WERNER HENZE »KÖNIG HIRSCH«

*Oper in 3 Akten nach Carlo Gozzi von Heinz von Cramer*

Uraufführung im Rahmen der Berliner Festwochen im September 1956 in der Städtischen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Hermann Scherchen · Regie: Leonhard Steckel

### PAUL HINDEMITH »HARMONIE DER WELT«

*Oper in 4 Aufzügen von Paul Hindemith*

Uraufführung im Sommer 1957 im Rahmen der Münchner Festspiele in der Bayerischen Staatsoper

Musikalische Leitung: Ferenc Fricsay · Regie: Rudolf Hartmann

### ARNOLD SCHOENBERG »MOSES UND ARON«

*Oper in 2 Akten von Arnold Schoenberg*

Uraufführung im Rahmen der Zürcher Festwochen im Juni 1957 im Zürcher Stadttheater

Musikalische Leitung: Hans Rosbaud

### HEINRICH SUTERMEISTER »TITUS FEUERFUCHS«

*Burleske Oper in zwei Teilen nach der Posse „Der Talisman“ von Johann Nepomuk Nestroy von Heinrich Sutermeister*

Uraufführung anlässlich der 2000-Jahr-Feier der Stadt Basel im Frühjahr 1958 im Stadttheater Basel